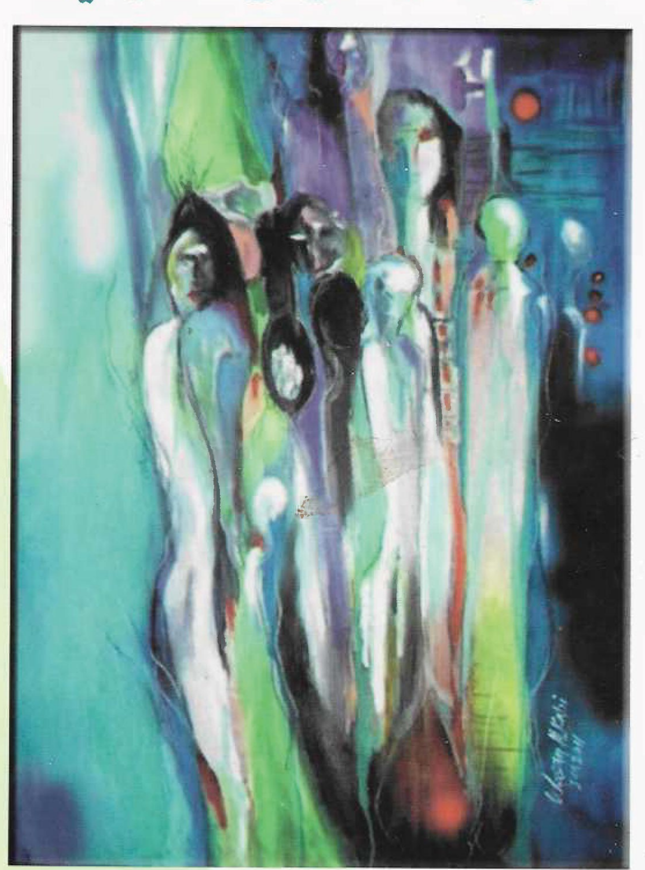
الدكتور فيصل غازي النعيمي

جماليات البناء الروائي

عند غادة السمان

دراسة في الزمن السردي





جماليات البناء الروائي عند غادة السمان

دراسة في الزمن السردي

جماليات البناء الروائي

عند غادة السمان

دراسة في الزمن السردي

د. فيصل غازي النعيمي



الطبعة الأولى

2013 - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2360/ 7/ 2012)

813.9

النعيمي، فيصل غازي

جماليات البناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردي/ فيصل غازي النعيمي.-عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

(   ) ص.

ر.إ.: (2012/7/2360).

الواصفات:/ النقد الأدبي // التحليل الأدبي// الروايات العربية// القصص العربية/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-470-3 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص . ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن

www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

- الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.
- الغلاف : الفنان د.بلاسم محمد .

الإهداء...

إلى معلمي الكبير....

أبي...

المحتويات

تقديم

تتأسس هذه الدراسة المخصصة لروايات الأديبة العربية السورية غادة السمان على وفق تصورات عدة ، لا سيما ما يرتبط منها بالتطورات والتغيرات التاريخية والجمالية التي واكبت مسيرة الرواية العربية التي انطلقت معتمدة في تقنياتها الكتابية على ارث حكائي عربي متأصل في الوجدان والذاكرة... ومن ثم الانفتاح على الخطاب الروائي الغربي الذي سبق الرواية العربية بأشواط طويلة مما حقق له الريادة والتأثير الأحادي غير المتبادل وفق مقولات فكرية مركزية تؤمن بالهيمنة وتصبغ كل شيء بلونها وشكلها البراق وإيديولوجياتها المتغيرة...

ومنذ النصف الثاني من القرن العشرين ولعوامل عدة تراوحت بين السياسي المباشر والاجتماعي والثقافي المتواري خلف الطروحات المؤدلجة ، وفي محاولة جادة لوضع الرواية العربية على طريق التأصيل والانفتاح الواعيين ، عرفت المدونة السردية العربية تحولا مهما وجذريا على المستويين البنائي والفكرية ، وأبصرت النور محاولات حقيقة نأت عن الأشكال التقليدية (معطف التقليد بشكليه التراثي والغربي) التي عرفتها الرواية العربية في مرحلتها الجنينية المبكرة ، فظهر العديد من النماذج التجديدية باحثة عن شكل روائي عربي متميز بالأصالة والخصوصية والفردية ومتوائم مع حركة التغيير المتسارعة التي يمر بها المشهد الثقافي العربي .

وتعد غادة السمان صوتا إنسانيا وإبداعيا منفردا في سماء الإبداع العربي ، وخصوصية التجربة لغادة تنبع من المرحلة الزمنية الطويلة والمتنوعة التي عملت فيها (شعر،قصة،رواية،كتب رحلات،سيرة ذاتية) وكذلك لأنها لا تتعامل مع وجبات أدبية جاهزة ومعلبة ومحدودة الانتشار بل تسافر نحو الإبداع النوعي المختلف والمغاير الذي يكشف العيوب التي نخجل منها ، فغادة السمان تطرح مشاكلنا بدون أقنعة او تورية او ترميز ترقي يبعد اللغة والأدب عن حقيقتهما الاجتماعية ، وهي بذلك تضع القارئ أمام الحقيقة القاسية والعارية ، وتتحدث عن السياسة والجنس والجهل والفقر بوصفها حقائق قائمة لا أزمات عابرة، فهي تعري المجتمع العربي بعد نكساته السياسية والإنسانية ، وهزائمه الداخلية

والعسكرية.

ويتحول الأدب والرواية مع غادة السمان إلى خصوصية كتابية تعبر عن الهموم بدون عملية ادلجة فارغة تتوسل الشهرة والثرثرة اللغوية، وإنما تتعامل مع القضايا المصيرية بـــروح الإنسان الذي اكتوى بنار الانتكاسات المختلفة والمتعددة والمستمرة.

وحاولت هذه الدراسة الإفادة من معطيات الدرس السردي (الشكلاني) وفرضيات إنتاج المعنى المقننة بتقانات محددة على وفق الجهاز الإجرائي المنضبط الذي أوجده أصـــحاب هذا الاتجاه النصي .

لذلك كان لا بد في كتابنا هذا الذي يقارب مسألية الزمن السردي في المعمار الروائي عند غادة السمان ، أن نلقي الضوء على آليات هذا المنهج وصيرورتها التاريخية وتـــداخلاتها المنهجية ، ومن ثم محاولتنا رصد العلاقة الإشكالية عبر الدراسة التطبيقية بين الفروض النظرية والقراءة الإجرائية غير القسرية وإنما المتلائمة مع الطروحات المنهجية.

والله من وراء القصد..

د . فيصل غازي النعيمي

الموصل

تمهيد

الزمن السردي :

كان لحركة الشكلانيين الروس الأثر الواضح في الدراسات السـردية الحديثـة ، وبخاصة فيما يتعلق باستفادة هذه الدراسات من الانجازات اللسانية التي تحققت في بدايات هذا القرن، فقد حظي النص السردي بحيز من الاهتمام من الشكلانيين (شكلوفسكي-ايخنباوم-بروب) وغيرهم.[1] وهذا مايفسر استعارة السرديين، الكثير من المفاهيم اللسانية، معتمدين في ذلك على الصلة الوثيقة بين اللغة والأدب، وبذلك أصبحت اللسانيات الانموذج المؤسـس للتحليل البنيوي للسرد .[2] نشات السرديات أو السردية أو علم السرد[3]، ضمن أصـل كبير هو الشعرية (Poetic)[4] واتجهت في تعاملها مع النص الادبي اتجاهين رئيسين:

الاتجاه السيميائي، الذي " يدرس مضامين سردية، بهدف ابراز بنياتها العميقـة "[5] وهو بذلك يعد النص الروائي " بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في اطار بنيـة سوسيو نصية "[6] وهذا الاتجاه يسميه بارت الاتجاه الوظائفي.[7]

الاتجاه الشكلي أو اللساني[8] ، ويرتكز جل اهتمام اصحاب هـذا الاتجـاه علـى الخطاب، فـــ " يدرس العلاقات بين المستويات الثلاث التالية : المحكي، الحكاية، السرد"[9]

---

(1) الشكلانية واثرها في الدراسات السردية الحديثة : محمد القاضي : المجلة العربية للثقافة (تونس) : ع (32) : 1997 : 166

(2) التحليل البنيوي للسرد : رولان بارت : ت: حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبدالحميد عقار : آفاق المغرب : ع (8 -9) : 1988 : 8

(3) ينظر : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : سعيد علوش : 65 ، واللغة الثانية : فاضل ثامر : 178

(4) من اجل نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي : التركيب والدلالة في المتخيل السردي : عبدالله ابـراهيم : الاديب المعاصر (بغداد) : ع (42) : 1990 : 29

(5) نظرية السرد : 97

(6) نقلاً عن : انفتاح النص الروائي : سعيد يقطين : 5

(7) نقلاً عن : البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد : 33

(8) مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكبيسي : الاقلام (بغداد) : ع (5 -6) : 1997: 58

(9) نظرية السرد : 97

ويطلق بارت عليه اسم الاتجاه السياقي[1] .

وسيكون منطلق هذه الدراسة، الاتجاه الثاني، أي السردية الشكلية ، التي عدت السرد " جملة كبيرة، وهو يقوم بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية (. . . .) مشروع سرد صغير"[2] وبذلك أصبح العمل الادبي لدى أصحاب هذا الاتجاه (بارت – تودوروف – جينيت) وغيرهم يمثل بناءاً لغوياً مثله مثل الجملة، اكثر من تصويره للواقع .[3]

من هنا جاء الاهتمام بالخطاب بوصفه المكون الذي يستحق الدراسة ، معتمدين في ذلك على المنجز اللساني في هذا المجال ، لهذا أصبح الخطاب يمثل جملاً متتالية يمكن دراسته بالاعتماد على مكونات هذه الجمل من زمن وصيغة وهيئة .[4]

يقدم (هاريس) تعريفاً للخطاب على انه " متتالية من الجمل تكون منغلقة يمكن من خلالها ، معاينة بنية مسلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يبقي التحليل في مجال لسان محض "[5] .

ويرى (جينيت) ان الخطاب الروائي يجب معالجته كتصور لشكل لفظي أو فعلي بالمعنى النحوي للكلمة .[6] وبذلك يؤكد أصحاب هذا الاتجاه على المظهرين اللفظي والتركيبي دون الدلالي .

ويرى أصحاب هذا الاتجاه ، ان مكونات الخطاب ، ستكون مكونات الفعل ، (فرولان بارت) يجد في السرد ، المكونات الاساسية للفعل من " الازمنة والمظاهر ، والصيغ،

---

(1) نقلاً عن : البنية القصصية في رسالة الغفران : 33

(2) التحليل البنيوي للسرد : رولان بارت : ت حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبدالحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8 – 9) : 1988 : 9

(3) الانشائية الهيكلية : ترفتان تودوروف : ت مصطفى التواني : الثقافة الاجنبية (بغداد) : ع (3) : 1982: 4-5

(4) تحليل الخطاب الروائي : سعيد يقطين : 40

(5) نقلاً عن : فضاء النص الروائي : محمد عزام : 16

(6) نقلاً عن : مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكبيسي:الاقلام (بغداد) : ع (5-6) : 1997: 59

والضمائر))[1] .

ويحذو (تودوروف) حذوه ، عندما يماثل بين دراسة الخطاب والفعل النحوي ، على أساس المقولات الاساسية للافعال.[2]

ويتابع جيرار جينيت تودوروف فيما ذهب اليه ، إذ يميز بين خمسة مكونات أساسية في تحليله للسرد (الخطاب) ، وهذه المكونات هي ((الترتيب : وفيه تدرس المفارقات السردية، الاستغراق الزمني : ويدرس فيه سرعة النص ، التواتر : ويشتمل على تساؤلات تكرار حدوث الفعل (الحدث) [هذه المقولات الثلاث تمثل الزمن السردي] ، والصيغة ، والصوت))[3] .

وسيكون اهتمام هذا البحث منصباً على الزمن السردي ، والعلاقات القائمة بين السرد والزمن الروائي من ترتيب واستغراق . يعود الاهتمام بمحور الزمن في الفن الروائي ، إلى الدراسات الفلسفية والفكرية لهيجل ، التي انطلق منها جورج لوكاش في تعامله مع الزمن في الرواية ، اذ يرى ((ان كل ما في الرواية من تتابع الاحداث ، ليس في اعمق محتوياته ، سوى معركة ضد قوى الزمن))[4].

وان الزمن هو الاداة التي تعمل على الانتقال ، من الشكل الادنى ، إلى الشكل الاكثر أصالة ، معبرة عن الانحطاط التدريجي للبطل .[5]

ويختلف باختين عن لوكاش في فهمه للزمن ، ودوره في العمل الروائي حيث يذهب إلى أن العمل الروائي يجب ان يتعايش مع الزمن وضمنه .[6]

---

(1) التحليل البنيوي للسرد : ت حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبدالحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 9

(2) الشعرية : تزفتان تودوروف : ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة : 45-46

(3) نقلاً عن : السرد في قصص جليل القيسي القصيرة : جاسم حميد جودة : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 : 13

(4) نظرية الرواية : ت الحسين سحبان : 117

(5) م . ن : 119

(6) قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي : ت جميل نصيف التكريتي : 45

واهتمت الدراسات الانكلوسكسونية بالزمن الروائي وظهر ذلك واضحاً في الكتابات الرائدة التي حاولت ان تنظر للفن الروائي ، فـ (لوبوك) يربط مسألة الزمن بالموضوع، الذي تتناوله الرواية فالموضوع ((لايمكن طرحه اطلاقاً مالم يصبح بالامكان ادراك عجلة الزمن))[1].

والزمن لدى (فورستر) عظيم الاهمية ، ولايمكن كتابة الرواية من دونه ، فالزمن لديه يثير مشاكل أخطر بكثير من المشاكل التي يثيرها عنصر المكان .[2]

ويقيم (موير) تصوراته للزمن ، منطلقاً من التقسيم الذي اقامه للرواية ، فرواية الشخصيات لاتأبه كثيراً بحركة الزمن والرواية الدرامية التي تعد حركة الزمن احدى السمات الرئيسة فيها، إذ ان الزمن فيها داخلي ، أما الرواية التسجيلية ، فان الزمن فيها يكون عرضياً، وهو زمن خارجي بالدرجة الاساس.[3]

وفي بدايات هذا القرن بدأ الاهتمام باشكالية الزمن في النص الروائي إذ عدّ البعض ، عنصر الزمن وسيطاً للرواية ، كما هو وسيط للحياة .[4] وأصبح من الواضح ان ((من تقاليد الرواية ان تأخذ البعد الزمني مأخذا جدياً))[5] .

ومع ظهور آثار مارسيل بروست ، وفرجينيا وولف ، وتوماس مان ، وغيرهم من الروائيين ، وظهور الرواية الجديدة في فرنسا، أصبح من الواضح ، ان الزمن يكاد يكون الشخصية الرئيسة أو حتى البطل في الرواية المعاصرة .[6]

ويرى (بوتور) ان الرواية لها ثلاثة أزمنة : هي زمن المغامرة ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة وهذه الازمنة مختلفة ومتداخلة فيما بينها ، حيث ((يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها

---

(1) صنعة الرواية : ت عبدالستار جواد : 55

(2) اركان القصة : ت كمال عياد جاد : 38

(3) بناء الرواية : ت ابراهيم الصيرفي : 62 ، 69 ، 107

(4) الزمن في الادب : هانز ميرهوف : ت : أسعد رزوق : 9

(5) نظرية الادب : اوستن وارين ، رينيه ويليك : ت : محي الدين صبحي : 279

(6) نحو رواية جديدة : ألان روب جرييه : ت : مصطفى ابراهيم مصطفى : 134

بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين) ، وخلاصة لقصة قد يكون شخصا ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين »[1] .

ويبدو ان بوتور اقترب من طرح الثنائية ، التي سوف ينطلق منها البنيويون فيما بعد ، معتمدين في ذلك على طروحات الشكلانيين في هذا المجال .

انطلق الدراسات السردية ، من التفريق الذي أقامه (توماشفسكي) بين المتن الحكائي (Fable) الذي يدل على « مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل ، ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية (. . . .) حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للاحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الاحداث] أو ادخلت في العمل »[2] .

أما المبنى الحكائي فهو يتألف من الاحداث نفسها ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي مايتبعها من معلومات تعينها لنا .[3]

ويرى أحد النقاد المعاصرين ، ان هذه الثنائية الضدية التي أطلقها الشكلانيون في بدايات هذا القرن ، ماهي في الحقيقة الا الثنائية المعروفة (القصة – الحبكة) وهي قريبة الصلة من ثنائية (المضمون – الشكل)[4] ويبدو واضحا ان هذه الثنائية ، قريبة من ثنائية القصة–الحبكة ، وبخاصة مايتعلق بعرض الاحداث من حيث ترتيبها زمنياً ، أو بالاعتماد في ذلك على مبدأ السببية .[5]

ومن هذه الثنائية ، التي صاغها الشكلانيون ، انطلقت الدراسات البنيوية للسرد التي يظهر فيها الاختلاف القائم بين نظام الاحداث في الحكاية ، وطريقة عرضها في السرد .

ميّز (بنفست) بين ثلاثة انواع من الازمنة هي :

---

(1) بحوث في الرواية الجديدة : ت : فريد انطونيوس : 101–102

(2) نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس : ت : ابراهيم الخطيب : 180

(3) م . ن 180

(4) الصوت الاخر : فاضل ثامر : 149

(5) أركان القصة : 105–106

« 1. الزمن الفيزيائي الطبيعي للعالم ، وهو زمن خطي غير متناه يقيسه الفرد حسب احساساته ، وحسب ايقاع حياته . (زمن ذاتي)

2. الزمن الحدثي ، وهو زمن الاحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الوقائع (زمن موضوعي) .

3. الزمن اللساني ، وهو مرتبط بالكلام، ومنبعه الحاضر وهو في الواقع زمنان ، زمن الخطاب ويتميز بمستوى الحضور، وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء »[1]

إن رولان بارت قد طرح قضية الزمن الروائي، من خلال تأكيده على ان أزمنة الافعال لاتؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، بقدر ماتكون غايتها تكثيف الواقع ، وتجميعه عن طريق الربط المنطقي للاحداث .[2]

وعاد بارت في مقاله المميز، حول تحليل السرد بنيوياً، إلى طرح آرائه حول الزمن ، حيث عدّ الزمن مستوى من مستويات السرد (الخطاب)، وان المنطق السردي والذي يكشف عن الزمن، فضلاً عن ذلك، فان « الزمن لاوجود له أو لايوجد على الاقل إلا وظيفياً أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي : ان الزمن لاينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وانما ينتمي إلى المرجع . فالسرد واللغة لايعرفان سوى زمن سيميولوجي ، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي أو واقعي »[3] أما تودوروف فانه يعرف السرد مع (دكرو) في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ، بأنه « نص مرجعي يجري تمثيله زمانياً »[4] ، يبدو من هذا التعريف ان السرد مرتبط لدى تودوروف بالزمن ، فهو لديه فن زماني .

انطلق تودوروف من مقولات الشكلانيين ، وطروحات بنفست ، بعد أن حاول

---

(1) نقلاً عن : فضاء النص الروائي : 122-123

(2) درجة الصفر للكتابة : ت : محمد برادة : 48-49

(3) التحليل البنيوي للسرد : ت : حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبدالحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 16

(4) نقلاً عن : السردية حدود المفهوم : بول بيرون : ت : عبدالله ابراهيم : الثقافة الاجنبية (بغداد) : ع (2): 1992 : 27

تطوريها فهو يعود إلى صياغة الثنائية التي أوجدها توماشفسكي ، فالعمل الادبي لديه ، له مظهران ، قصة وخطاب ، و ((يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد ، إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب ، فزمان الخطاب هو ، بمعنى من المعاني ، زمن خطي ، في حين ان زمن القصة هو زمن متعدد الابعاد . ففي القصة يمكن لاحداث كثيرة ان تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ، ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر))[1] .

وبعد أن يعرض تودوروف ، الاختلاف القائم بين زمنية القصة ، وزمنية الخطاب ، يعود إلى عرض أزمنة اخرى ، وهي زمن التلفظ (الكتابة) ، وزمن الادراك (القراءة) .[2]

ويعود تودوروف فيما بعد إلى طرح مشكل الزمن ، وعلاقته باحداث الرواية ، حيث يرصد ثلاث علاقات ، تقوم بين زمنية العالم المقدّم (الحكاية) ، وزمنية الخطاب المقدّم (الخطاب) ، وهذه العلاقات هي :

1. النظام : وفيه لايوازي زمن الخطاب ، نظام الزمن المحكي (زمن التخيل) ، وهذا الاختلاف ينجم عن التدخلات في القبل والبعد ، واستحالة التوازي هذه تؤدي إلى الخلط الزمني.
2. المدة : منشأ هذه العلاقة أيضاً ، الاختلاف القائم بين زمن الحكاية ، وزمن الخطاب ، مما يؤدي إلى اتساع ، أو تقلص زمنية على حساب الاخرى .
3. التواتر : وهذه العلاقة تتمحور حول التكرار عن طريق (القص المفرد) ، و (القص المكرر) و (الخطاب المؤلف) .[3]

ويحدد (جان ريكاردو) زمن السرد الروائي من خلال ملاحظته – أي الزمن السردي– على مستويين هما الزمن السردي الروائي (الخطاب) ، وزمن القصة المتخيلة ، وهو يحاول دراسة سرعة السرد ، على ضوء العلاقات ، التي تنشأ من تقاطع الزمن السردي مع

---

(1) مقولات السرد الادبي : ت : الحسين سحبان و فؤاد صفا : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 42
(2) م . ن : 44
(3) الشعرية : 48-49

القصة المتخيلة ، وهذه العلاقات هي « مع الحوار ينشيء ذلك اللون من المساواة بين الجـزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن . ومع الاسلوب غير المباشر الذي يلخص مختاراً زمراً عريضة من الاحداث (تتسارع الحكاية) . أما مع التحليل النفسي مثلاً الذي تتجه فيـه العلاقة إلى ان تنقلب ، فان الحكاية تغور (. . . . .) ولكن قـد يقـع ان يشـتد الابطاء ، إلى حد التوقف : نحن إذ ذاك ، نطالع وصفاً »[1]

ومن منطلق الثنائيات أيضاً ، يميز (هارالد فينريخ) بين زمن النص ، وزمن الحدث ، معتمدا في ذلك على آراء الناقد الالماني (جونثر ملر) الذي ميز بين زمن السـرد ، وزمـن المحكي، فتعرف زمن النص لديه « من خلال العلاقات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص ، أما الثاني [زمن الحدث] فهو النقطة أو المقطع الـزمني الـذي يـرتبط بمضمون التواصل ، وكل من الزمنين يتوفر على قرائن مسكوكة في النص وخاضعة لخطيـة السلسلة الكلامية مما جعل منهما ، زمـنين متعـالقين ، يمكـن للروايـة ان تـدمجهما في بعضهما ، فيتحقق بذلك مايسميه فينريخ : درجة الصفر للعالم المحكي »[2] .

تعرض (فرانسواز روسم) في كتابها نقد الرواية ، الذي يتناول رواية التحوير لبوتور بالدراسة ، زمن التخيل مقابل زمن الخطاب لتوضح الاختلاف القائم بين هاتين الـزمنيتين ، وهي بذلك تفيد من آراء الذين سبقوها ، لهذا يكون زمن التخيل (الحكاية) « يشمل مـاهو كوني ويتضمن الفصول والايام والشهور ، ويشمل كذلك ماهو سيكولوجي ، ويضم مختلف الذكريات والاحاسيس ، ومشاريع الاعمال التي يقوم بها البطل ، وتاريخي ، ويشمل الاثـار والاعمال الفنية ، أما الزمن الثاني فيبدو من التتابع المنظم للوصف ، ومن التـداخل المتنـامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية ، بالاضافة إلى تحوير الحوافز التيمية »[3] .

ويذهب أحد الباحثين إلى ان مشكل الزمن الروائي في تعدد مظـاهره واختـلاف وظائفه ، قد أضاع الكثير من جهود الباحثين ، التي انفقت في التعرف على ماهية الـزمن ،

---

(1) قضايا الرواية الحديثة : ت : صياح الجهيم : 253-254

(2) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : حسن بحراوي : 114

(3) نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي : 74

وادراك جوهره ، وهم بذلك تركوا مهمتهم الاصلية في تحديد مواقع الزمن داخل الـــنص ، والبحث في أوليات عمله .[1]

لذلك فان جيرار جينت حاول ان يغير مسار البحث في ماهية الزمن الروائي ، فهو عندما يحدد مفهوم السرد يقدم لذلك ثلاثة مفاهيم مختلفة ومتداخلة .

« المعنى الاول – وهو الظاهر والشائع في الوقت الحاضر ، والاكثر تداولاً يشير إلى الملفوظ السردي **Narrative statetment** ، أي الخطاب الشفاهي أو الكتابي، الذي يتكفل باخبارنا بالحدث أو سلسلة الاحداث .

المعنى الثاني – الاقل انتشارا ولكنه متداول اليوم بين محللي ومنظـــري مكونـــات السرد ، يشير إلى تعاقب الاحداث الحقيقية أو الخيالية التي تكون موضوع الخطاب ، وتحليل السرد تبعاً لهذا المعنى يعني دراسة مجموع الافعال (**Action**) والحـــالات (**Situation**) في حد ذاتها من دون اعتبار للواسطة ، اللغة ، أو أي شيء اخر [الصورة السينمائية مثلا] .

المعنى الثالث – ومن الواضح أنه الاقدم ، يشير إلى الحدث لكنه ليس الحـــدث في ذاته هذه المرة ، ولكن الاحداث المتكونة من أن احـــدهم يـــروي شـــيئا وفعـــل القـــص (**Narrating**) يؤخذ في ذاته »[2].

وعلى الرغم من التعدد في مفاهيم السرد ، التي يقدمها جينيت ، إلا أنـــه يتـــابع التفريق الثنائي بين الحكاية / القصة – الخطاب / السرد ، فيكون مصطلح السرد مرادفاً لديه لمصطلح الخطاب ، وهو بذلك يتابع تقسيم بنفست ، بين القصة والخطاب .[3]

ويعود جينيت بعد ذلك، لتقديم آرائه، حول مشكل الزمن في الرواية ، من خـــلال العلاقات الثلاث الآتية :

1. الترتيب : وفيه يقارن نظام تتابع الاحداث في الحكاية ، بنظـــام ظهورهـــا في الحكـــي

---

(1) بنية الشكل الروائي : 116

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي الشـــكلي للســـرد : يحـيى عـــارف الكبيســـي : الاقـــلام (بغـــداد) : ع (5-6) : 1997: 57

(3) حدود السرد : ت – بنعيسى بوحمالة : أفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 61-62

(السرد) ، وهذه المقارنة تتم عن طريق حركتين اساسيتين هما : الاسترجاع ، الاستباق

2. السرعة السردية : تتم من خلال مقارنة زمن الحكاية مع زمن السرد وقد حدد جينيت أربع تقنيات ، يمكن من خلالها ضبط وتحديد سرعة السرد ، وهي :

أ. التلخيص ب. الحذف جـ . المشهد د. الوقفة الوصفية .

3. التكرار : أي العلاقة بين التكرار في الحكاية ، وعدد مرات ورود الحدث، والتكرار في السرد ، وعدد مرات الاشارة إلى الحدث .[1]

وفيما يخص المقولة الاخيرة (التكرار) ، فان بعض النقاد يميل إلى عدم ادخالها في مقولة زمن السرد، ويرون ان التكرار أو التواتر يخص مسألة الاسلوب السردي الروائي اكثر منه تقنية زمنية يتمظهر من خلالها السرد .[2]

نستطيع ان نلاحظ ، ان جينيت معتمدا على آراء الشكلانيين الروس ، وبنفست وغيرهم، توصل إلى اقامة جهاز اجرائي ، استطاع من خلاله التعامل مع مشكل الزمن داخل الرواية، من دون الغوص في متاهات ماهية الزمن ، مفضلا التعامل مع هذه الاشكالية ، من زاوية اخرى ، وهي تحديد البنية الزمنية من خلال التقنيات السردية ، داخل النص الروائي ، وبذلك فان جينيت يولي هذه الثنائية الزمنية (القصة – السرد) ، اهتماماً خاصاً فهي لديه ((أهم ما يميز السرد الادبي ، من حيث مستويات اعداده الجمالي ، عن غيره من انواع السرد الاخرى))[3] .

ويؤكد بحراوي ((ان لاسرد بدون زمن ، فمن المتعذر ان نعثر على سرد خال من الزمن ، واذا جاز لنا افتراضاً ، ان نفكر في زمن خالٍ من السرد فلايمكن ان نلغي الزمن من السرد ، فالزمن هو الذي يوجد في السرد ، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن ، وهذا

---

(1) نظرية السرد : 123-128

(2) تقنيات السرد الروائي : يمنى العيد : 74

– وينظر : التكرار واسلوب السرد الروائي (هاردي كونراد–فوكنر) : جيكوب لوث : ت – عنيد ثنوان رسم : الثقافة الاجنبية (بغداد) : ع (3) : 1987 : 94

(3) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 117

يجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني ››[1] . وماذهب اليه بحراوي ، هو ذاته ، ماسبق أن أكده بارت ، من أن السرد حاضر في كل الازمنة وفي كل الامكنة .[2]

وهذا ماعمد اليه (شارل غريفل) عندما ذكر انه ‹‹ لاخيار للسرد بين أن يشير ، إلى زمنيته أو لايشير ، فالمسيرة الروائية لايمكنها ان تنطلق مالم نحدد لها عتبة زمنية . والقصة ، اية قصة، تفترض نقطة انطلاق زمنية ما . . . . مثل الاشارة إلى تاريخ أو مايعادله ، فهذه الاشارات واشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد ››[3] .

يتضح مما سبق ، ان الزمن السردي ، يتمظهر في النص الروائي ، من خلال تقنيات تعمل على حركته إلى الامام ، أو الوراء ، عن طريق مفارقات سردية، فقد تكون ازاء استرجاع احداث حصلت في الماضي ، مما يحدو بالسرد العودة إلى الزمن الماضي ، قريباً كان ام بعيداً، أو استباق لاحداث لم يصلها السرد بعد ، فينطلق السرد من زمن الحاضر (الآني) ، نحو المستقبل .

ان تكسير زمنية الرواية ، ماهي إلا لعبة يتقصدها الروائي ، خالقاً فضاءً خاصاً بروايته، فضلاً عن تحقيق الغايات الجمالية كـ ‹‹ التشويق ، والتماسك ، والايهام بالحقيقي››[4].

أما التقنيات الاخرى التي يظهر من خلالها الزمن السردي ، فترتبط بوتيرة السرد ، وعملية تسريعه ، فتتحقق عن طريق تقنيتي ، التلخيص والحذف ، اللتين تعملان على توسيع الزمن الحكائي ، على حساب الزمن السردي ، الذي يتقلص ، ويتلاشى في بعض الاحيان .

أما العملية الثانية التي ترتبط بوتيرة السرد ، فهي التعطيل والايقاف ، التي تتحقق

---

(1) م . ن 117

(2) التحليل البنيوي للسرد : ت - حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبدالحميد عقار : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 7

(3) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 117

(4) تقنيات السرد الروائي : 75

من خلال تقنية المشهد ، الذي يكون في أغلب الاحيان حوارياً ، وأثنائه يتباطأ السرد ، والتقنية الثانية هي الوقفة الوصفية ، التي تشل حركة السرد تماماً ، وتعمل على تعطيل زمنيته

من خلال ماتقدم يتضح ، ان « وجود الزمن في النص ، وجودا موضوعيا لاسبيل إلى تجاهله ، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للنص ، فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن الاحاطة به في تفاصيله الكبرى وتحديد الانساق التي يندرج فيها »[1].

فضلاً عن ذلك ، فان نظام السرد القصصي ، يلزم الرواية أو القصة بان تجري عبر بنية شكلية هي بنية الزمن .[2] وهذه البنية تترشح في النص الروائي ، من خلال التقنيات السردية التي سبق ذكرها .

بعد هذا العرض الموجز لبعض الاراء المهمة ، التي تناولت ، مشكل الزمن في الرواية ، وعلاقته بالسرد، سيحاول هذا البحث الافادة من بعض التصورات والمقولات التي جاء بها النقد البنيوي ، في ستينات هذا القرن ، وبخاصة آراء الباحث والناقد جيرار جينيت التي أثبتت مدى كفاءتها في التحليل والكشف عن بنيات النص الداخلية ، وفضلاً عن آراء هذا الباحث ؛ ستعتمد هذه الدراسة على بعض الدراسات العربية التي أفادت من مقولات بارت وتودوروف وجينيت وغيرهم من خلال دراستها لبعض النصوص الروائية العربية، فضلاً عن ذلك فان هذه الدراسة ستحاول بيان الخصوصية التي تتمتع بها روايات (غادة السمان) والانطلاق من هذه الروايات في محاولة لرسم بنية زمنية خاصة بها ، من خلال التقنيات السردية التي سبق ذكرها .

وهناك ملاحظة اخيرة ان العمل الروائي يتميز بوجود أزمنة داخلية تظهر من خلال زمن الحكاية والسرد وزمن القراءة ، وأزمنة خارجية هي زمن الكاتب والقاريء ، هذه الازمنة الداخلية والخارجية تكوّن علاقات فيما بينها على المستوى الكلي للنص مما يؤثر قطعاً في البناء الروائي العام .

---

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : إبراهيم جنداري : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1990 : 46

(2) تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب : عواد علي : الاديب المعاصر (بغداد) : ع (44) : 1992 : 30

الفصل الأول

التصرف الزمني

التصرف الزمني

• مدخل

انطلقت الدراسات السردية (الشكلية) في تعاملها مع اشكالية الزمن الروائي من التفريق الذي أقامه " توماشفسكي" بين المتن، والمبنى، لتتطور هذه الثنائية فيما بعد ، وأفاد منها "تودوروف"، و"جينيت" عن طريق صياغة الثنائية المعروفة (الحكاية – القصة/السرد– الخطاب) .

ويبدو أن الغرض الأساسي لأقامة هذه الثنائية، ادراج مبحث الزمن السردي في الدراسات التي تناولت الأعمال الأدبية ، والتأكيد على الأختلاف القائم بين نظام الأحداث في الحكاية ، وبين طريقة عرضها عن طريق السرد.

بدأ الروائي المعاصر يعي ضرورة التعامل مع الزمن المتكسر ، حيث تتداخل الأزمنة الثلاثة (الماضي – الحاضر – المستقبل) ، لذلك يبدو أن نظام التسلسل الزمني بصورة دقيقة يكاد يكون غير قابل للأستعمال في الرواية ، لصعوبة التطابق التام بين أحداث الحكاية، وبين السرد، لذلك « فأن الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي الى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً ، مما أدى في الرواية الجديدة الى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص . »[(1)]

ان ترتيب أحداث الرواية ومعرفة نقطة البداية للأنطلاق مسألة غاية في الأهمية ، تعتمد على الكاتب ومهارته في التعامل مع اشكالية الزمن وكيفية الأستفادة من التنافر القائم بين أزمنة النص الثلاث (الماضي – الحاضر – المستقبل) مما يخدم هذا النص فنياً وجمالياً . يتضح لنا أن في النص الروائي زمنين ، زمن طبيعي تسير فيه الأحداث بشكل متسلسل، وهذا الزمن افتراضي ومستحيل حتى في أكثر أنواع القص بدائية ، فهو محض افتراض، الغرض منه توضيح الحركة السردية والتشويه الذي يمارسه الروائي على هذا الزمن الطبيعي .

---

(1) بناء الرواية : سيزاقاسم 27 .

والزمن الآخر في الرواية هو الزمن السردي ، الذي يظهر في النص الروائي من خلال تقنيات سردية زمنية .

ان هذا التشويه والتحريف الزماني الذي يمارسه الروائي على نصه لايلغي الحدث ، ويؤثر على دلالته بقدر ما هو ترتيب لهذه الأحداث ((ان اللعب بالأزمنة داخل القصة ، (....) عمل جمالي بحت لايؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وأنما من حيث الصياغة والترتيب))[1] .

ان التداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية مسار السرد ، ويلغي التسلسل والترتيب لاحداث الحكاية ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية يتم من خلال حركتين اساسيتين ؛ تتجه الحركة الاولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) . الى الوراء حيث ماضي الاحداث ، وهذه الحركة الارتدادية نحو الماضي ، تظهر من خلال تقنية في الاستذكار (الاسترجاع) ، اما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية ايضا ، ولكن اتجاهها يكون الى الامام عن طريق تقنية (الاستباق) .

والحركتان تمثلان مفارقة سردية ، تمنح الرواية حيويتها وفرادتها ، وتخلق بناءاً روائيا يتقصده الروائي وبذلك تكون ((ازاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال امام نوع من الذهاب والاياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة))[2] على الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد ، فان السرد ليس في الواقع سوى اعادة صياغة لاحداث الحكاية ، للتنافر الواضح بين زمنيهما ((فبداية السرد لا تتطابق مع بداية الحكاية ومساره لا يتطابق مع اتجاهها في الزمن التصاعدي ، ومن هنا فالحكاية تتوافق مع السرد في الوقائع والاحداث ، بينما يتميز السرد بوظائفه ومكوناته الداخلية ، وازمنته ، وهكذا فالسرد يرتبط بالكتابة وبالسرد – الكاتب ، اما الحكاية فهي المادة الاولية التي يمكن ان تتعدد من خلال جنس ادبي او اخر لتصبح كتابة .

ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد بناءها عن طريق خلق الحوافز الدافعة لظهور

---

(1) الألسنية والنقد الأدبي : موريس أبو ناضر 58 .

(2) بنية الشكل الروائي : 119 .

حادثة الى السطح ، وسرد حكايات اخرى تتميز بالاستمرار ، او بالاستقلال النسبي عن الحكاية الاساسية (حكاية داخل الحكاية) وخلق النظام (المتتاليات السردية) والتقطيع اي النقلة الزمنية ، او تقطيع الحوار للسرد ، وايجاد العلاقة الكلية بين الازمنة السردية))[1]

من خلال علاقات النظام او التصرف الزمني الذي يتقصده الروائي في احيان كثيرة نكون ((ازاء سرد استذكاري (. . . .) يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على احداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد وتارة اخرى نكون ازاء سرد استشرافي (. . . .) يعرض لاحداث لم يطلها التحقق اي مجرد تطلعات سابقة لاوانها))[2]

المبحث الاول : الاستذكار

تواجه الباحث العربي المهتم بالدراسات الادبية واللغوية الحديثة مشكلة التعامل مع المصطلح فاغلب هذه المصطلحات – خاصة المتعلقة بالسرد – هي مصطلحات مترجمة عن كتب فرنسية او المانية او روسية او انجلو – ساكسونية ، وظهرت في السنوات الاخيرة ترجمات مختلفة لهذه الكتب ، سواء كانت ترجمة لكتاب باكمله ام لمقتطفات وآراء موجزة، وهذه الترجمات اوقعت الباحث في لبس وهو يتعامل مع عدة تسميات لمفهوم واحد.

وعلى الرغم من ظهور الكثير من المعاجم الاصطلاحية الجادة التي عالجت هذه الاشكالية، الا اننا ما زلنا نجد الاضطراب والتباين والاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي مما ادى الى ظهور اكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد وغياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع المصطلح وترجمته[3] .

فعندما نواجه مصطلحي "الاستذكار والاسترجاع" نجد أن الباحثين العرب الذين تعاملوا مع هذا المصطلح اعتمدوا على ارآء الباحث (جيرارجينيت) ، والتسميات المختلفة تبدو متشابهة الى حد بعيد، ولا اختلاف جوهري بينهم ، ولكن الاشكالية في تحديد تسمية

---

(1) السرد في روايات محمد زفزاف : محمد عز الدين التازي 19-20.

(2) بنية الشكل الروائي 119 .

(3) اللغة الثانية 169-170 .

دقيقة وموحدة للمصطلح الذي يتأرجح بين عدة تسميات هي : استذكار[1] – استرجاع[2] – لواحق[3] – رجعات[4] – ارتداد[5] – الاستحضار[6] – الارتجاع الفني[7] .

لم نقصد من خلال استعراضنا لهذه التسميات المختلفة أن نبين وجود اختلاف حول هذا المصطلح السردي ، فكما يبدو أن هذا المصطلح قد وصل الى مرحلة من الأستقرار والثبات على يد الباحث "جينيت" ، والباحثين العرب اعتمدوا كلياً على آرائه ، فلا اختلاف حول جوهر المصطلح، وانما الأختلاف الحقيقي حول التسمية الدقيقة لهذا المصطلح .

ويبدو أن مصطلحي " الاستذكار" و " الاسترجاع " أكثر دقة من مصطلحات " اللواحق – الرجعات – الارتداد" حيث أن أغلب الدراسات العربية التي تناولت موضوع السرد استعملت هذين المصطلحين بينما لم تستعمل المصطلحات الأخرى الا في نطاق ضيق وبمستوى دراسة واحدة فقط .

وهذه التسميات المختلفة تؤدي الغرض المطلوب من حيث الدلالة على عملية الرجوع الى الماضي والأفتراق عن خطية وتتالي السرد « كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، من بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها الى الأحتفال

---

(1) بنية الشكل الروائي 121 ، وينظر مدخل الى نظرية القصة : سمير المرزوقي وجلال شاكر 76 .

(2) الألسنية والنقد الأدبي 93 ، بناء الرواية : سيزاقاسم 40 ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق : شجاع العاني 62 ، قضايا الرواية الحديثة 251 ، السرد في روايات محمد زفزاف 52 ، البنية الزمنية في رواية الجسد : صالح مفقودة ، الأقلام (بغداد) ، ع 1 ، بغداد ، 1998: 48 . ، جوانب من شعرية الرواية : أحمد صبره : فصول (القاهرة) ، ع 4 ، مج 15 ، 1997 : 58 .

(3) مدخل الى نظرية القصة 76 .

(4) قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار 96 .

(5) مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد : يحيى عارف الكبيسي : الأقلام (بغداد): ع (5-6) ، 1997 : 57 .

(6) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : عبدالله ابراهيم 47 – 48 .

(7) النقد التطبيقي التحليلي : عدنان خالد عبدالله 80 .

بالماضي واستدعائه لتوضيفه بنائياً عن طريق استعمال الأستذكارات ››[1].

وهذه التقنية مأخوذة أصلاً من الفن السينمائي وتكون ضرورية جداً في الرواية التي تغطي فترة زمنية طويلة، وأيضاً الروايات متعددة الأصوات حيث يستلزم ترك شخصية والعودة الى شخصية أخرى تخلخلاً في تتابع السرد .

ويستخدم أغلب الروائيين عند محاولة الرجوع الى ماضي شخصية معينة ، كلمات لها علاقة بالذاكرة، من قبيل (ذكر، أتذكر ، تذكرت ، هذا يذكرني بـ ، تذكر ، رجعت به الذاكرة) لذلك ستستخدم هذه الدراسة مصطلح "الاستذكار" الذي سبق لأكثر من باحث أن تعامل معه فضلاً عن بيان أهم وظائف الاستذكار داخل البنية الحكائية وتحديد انماط هذه التقنية بالأعتماد على روايات غادة السمان .

أولاً : وظائف الاستذكار

عندما يوقف الروائي عجلة السرد المتنامي الى الأمام ويعود ألى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لأستذكار ماض بعيد أو قريب، فأن هذه الحركة الناتجة عن الاستذكار لاتعد حركة اعتباطية، بخاصة من الروائي المعاصر المطلع على الأساليب الحديثة في الفن الروائي والنظريات النقدية الجديدة، وفضلاً عن الدوافع الجمالية التي بدأت تلح على الروائي في الآونة الأخيرة وبدأ يتوخاها ، ويتوسل بالعديد من التقنيات والأساليب السردية لتحقيق الفرادة ، وخلق عالم روائي خاص به ، والعمل على زرع القلق والغموض والشك والتشويق لدى المتلقي، عن طريق تكسير الزمن الطبيعي للأحداث ، وخلق زمن خاص بالرواية ، هو الزمن السردي .

فضلاً عن هذه الوظيفة الجمالية للاستذكالر ، هناك وظائف اخرى لهذه التقنية في البناء الروائي العام ، فـ (جيرارجينيت) يرى أن أهم وظائف هذه التقنية السردية ‹‹ ملء الفجوات التي يخلفها السرد ورائه سواء بأعطائنا معلومات سوابق شخصية جديدة وخلق عالم القصة ، أو بأطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من

---

(1) بنية الشكل الروائي 121 .

جديد))[1].

فالسرد في حركته لن ينقل لنا كل شيء وهو لن يطابق الحكاية في الأحداث والزمن ، فترتيب الأحداث – كما أشرنا سابقاً – سيختلف تماماً في السرد عن الحكاية ، فضلاً عن أن السرد سيغفل عن الكثير من الحوادث التي جرت في الحكاية ، ويرى موبوسان ((ان رواية كل شيء أمر مستحيل تقريباً ، اذا يلزم عندئذ مجلداً على الأقل لكل يوم لتعداد حشد الوقائع التافهة التي تملأ وجودنا))[2].

ولن يطابق السرد، الحكاية في الزمن أيضاً ، فزمن الحكاية المتسلسل التصاعدي ، سيختلف تماماً عن زمنية السرد المتكسرة ، حيث تكون نهاية أحداث الحكاية ، هي بداية السرد الروائي، هذا الأختلاف بين الزمنيتين يولد الكثير من الفجوات بخاصة في بداية الروايات ، ويحاول الروائي تدارك هذه الفجوات ، عندما يقدم ماضي الشخصيات من خلال تقنية "الاستذكار" .

تقدم لنا غادة السمان في بداية احدى رواياتها عدة شخصيات ، منها شخصية (ياسمينة) التي تتوق الى السفر نحو بيروت ، وترك دمشق حيث تمثل بيروت لديها : السعادة – الحرية – المال ، وهذا التوق للوصول الى بيروت تسوغه غادة حين تعود الشخصية بذاكرتها الى حياتها الماضية في دمشق ، حيث يبدو واضحاً أثر الماضي بحاضر الشخصية ومستقبلها فيما بعد ، فالكبت في الماضي أدى الى الأنفلات والتحرر في تصرفات (ياسمينة) في بيروت ، وأدى بعد ذلك الى مقتلها ، وهذا الأنتقال من الزمنت الماضي الى الحاضر يوازيه انتقال آخر حيث ينتقل السرد من (الراوي) الى السرد الذاتي (ضمير المتكلم) ، حيث تفسح الكاتبة ، المجال أمام الشخصية للبوح بماضيها ، تاركة لها حرية نسبية للتعبير عن أثر هذا الماضي . ((تعبت من العمل استاذة في مدارس الراهبات . سئمت . سئمت . سئمت . الأيام تمضي كجسد مخدر على طاولة العمليات ، وأنا لاأفعل شيئاً سوى التدريس والضجر وكتابة الشعر . بيروت تنتظرني ، بكل بريقها ، بكل امكانات الحرية فيها ، بكل امكانات الحب فيها، بكل امكانات

---

(1) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 121 - 122 .

(2) نقلاً عن عالم الرواية : رولان بورنوف – ريال أوئيليه : ترجمة : نهاد التكرلي 119 .

الشهرة فيها ، بكل امكانات نشر قصائدي في صحفها، وقلبي طائر جائع للتحليق ، لن أرى راهبة بعد اليوم))[1].

وهناك وظائف اخرى للاستذكار ، يحاول الروائي الأفادة منها في بناء عمله ، من هذه الوظائف، عقد المقارنات ، عن طريق الاستذكارات ، بين الماضي والحاضر ، لبيان ما طرأ من تغير وتبديل ، خلال مرور فترة زمنية ، سواء كانت طويلة أم قصيرة ، على الشخصيات والأمكنة .

تعتمد غادة عن طريق هذه التقنية مقارنة ، بين مدينة بيروت ، في الماضي القريب ، قبل اندلاع الحرب الأهلية ، حيث السلام والأطمئنان والعمل والبناء ، وبيروت في الزمن الحاضر (حاضر الرواية) ، حيث الدمار والحرب ، ولا صوت الا الرصاص ، ولاشيء يدور، الا رحى الحرب ، طاحنة كل شيء جميل في ذاكرة الراوية ((رصاص ... رصاص كثير ... كانت بيادر الرصاص تمتد الى ما لانهاية))[2] بعد هذا المقطع السردي الآني ، تعود الراوية مباشرة الى الماضي القريب ، ((تذكرت القمح والصيف والبيادر ، وجلستي على اللوح الخشبي الذي يجره البغل فوق القمح في البيدر ، وكان البغل يدور والسنابل الذهبية تضيء تحت أشعة الشمس . . . وأنا مصرة على الاستمتاع بذلك الركوب الاسطوري في حقل البركة، وأغاني الفلاحين تمتزج مع شهقاتي الطفولية . . . هذه المرة كانت البيادر مغطاة بالبارود ورائحة الغضب والسماء حقلاً من الحديد والصدى . . . والغناء؟ لاغناء فقط صيحات الويل والثبور و (صغائر الأمور)!))[3].

وبذلك يتقيد احياء الماضي ، عن طريق الذكريات ، بموضوعة شعورية حاضرة ، حسب تعبير (باشلار)[4] .

ومن الوظائف الأخرى للاستذكارات ((تذكير بأحداث ماضية وقع ايرادها فيما سبق

(1) بيروت 75 : 9 .
(2) كوابيس بيروت : 45 .
(3) م . ن . 45 .
(4) جدلية الزمن : ت : خليل أحمد خليل : 47 .

من السرد ــ أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية الى نقطة زمنية وردت من قبل / ويسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير (. . . . .) . ولهذه اللواحق وظيفة هامة جداً رغم ضعف حجمها النصي (. . . . .) وكونها مقاطع نصية لاتساعد على تقديم سير الأحداث اذ هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية »[1].

ان فائدة عودة الروائي الى أحداث ، سبق أن تناولها السرد ، تبرز عند ظهور معطيات جديدة في النص الروائي ، تساعد على تأويل الأحداث تأويلاً جديداً ، يتلاءم والتغيرات التي طرأت على مكونات البناء الروائي .

وثمة طرائق عديدة يستعملها الكاتب للعودة الى الماضي ، منها مايتم « بطريقة السرد التقليدي ، بأن يعود راوي الاحداث الى رواية الاحداث الماضية التي وقعت قبل بدء احداث الرواية ، أو قبل بدء بعض الاحداث التي رواها ، او عن طريق الشخصية القصصية نفسها ، وعند ذلك لابد من الأستعانة بالوسائل الفنية المعروفة في رواية "تيار الوعي" وهي وسائل اكتسبتها هذه الرواية من السينما ، ومن هذه الوسائل "الارتداد" الى الماضي أو ما يسمى "FlashBack" لرواية حدث وقع في الماضي ، رواية صامتة ، بالاستفادة من تكنيك "المونولوج الداخلي" في رواية تيار الوعي . ويمكن ان نطلق على هذا النوع من السرد الذاتي "السرد الصامت" في مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي . (. . . . .) على أن العودة ، الى الماضي ، لاتتم عن طريق "السرد الصامت" وحسب فثمة طرق اخرى في الرواية الحديثة – وبخاصة الرواية التي ينبني فيها السرد لولبياً ، وتقدم فيها الحادثة الواحدة من أكثر من وجهة نظر واحدة »[2].

حاولنا أن نعرض للطرائق التي يتم بها الأستذكار والعلاقة التي تربط بينها وبين وظائف الاستذكار اذ ان الوظيفة تحدد في احيان كثيرة الطريقة التي يتم الرجوع بها الى الماضي .

---

(1) مدخل الى نظرية القصة 79 .

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق 63 .

ثانياً : مدى الاستذكار

تختلف المدة الزمنية – من حيث بعدها أو قربها – التي يستغرقها الرجوع الى الماضي، وتتفاوت بين ماضي بعيد جداً ، وماضي بعيد نسبياً ، وآخر قريب، وتسمى الفترة التي يستغرقها الاستذكار ، عند ارتداده الى الوراء ، تاركاً مسار السرد التصاعدي بـ "مدى المفارقة"[1].

وأول من حدد مدى الاستذكار هو "جينيت" فالمدى ((هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي ، اللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني . مثال : " قبل عشر سنوات "))[2] فالاختلاف يبدو للقارئ واضحاً ، عند مطالعته للرواية ، فهناك استذكارات، تعود بالقارئ الى ماضي بعيد جدا ، قد يستطيع القارئ ، اذا توافرت لديه قرائن أن يحدد المدى بدقة، أو لايستطيع ذلك ، عندما يعمد الروائي الى طمس القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار .

وهناك استذكارات اخرى ، تعود الى ماضي قريب، لايتجاوز الايام ، وفي بعض الاحيان الساعات، ولكل من هذه الاستذكارات – سواء كانت بعيدة أم قريبة – فوائدها البنائية والجمالية . واعتماداً على المدى الذي يستغرقه الاستذكار عند ارتداد السرد الى الماضي سنرصد ثلاثة انواع من الاستذكارات في روايات غادة السمان . وهذه الانواع الثلاثة هي :

أ . الاستذكارات ذات المدى الاسطوري

الصفة الغالبة على هذا النمط ، من الاستذكارات ، انها غير محددة ، ومن الصعب جداً تحديد المدى الذي رجعت اليه ، وترتبط هذه الاستذكارات ، بحوادث تاريخية ، واساطير، وحكايات شعبية ، غاية في القدم ، وظفتها الكاتبة ، في رواياتها ، وهذا النمط قليل جداً ، في روايات غادة ، اذ لايوجد في رواياتها الثلاث ، سوى استذكارين ، من هذا النمط

---

(1) بنية الشكل الروائي 122 .

(2) نظرية السرد 124 .

نجده في رواية واحدة ، وهي (كوابيس بيروت) .

فالراوية ، وهي محاصرة ، وفي بيتها بسبب نشوب الحرب الأهلية ، ووجود القناص الذي يراقبها عن كثب ، تتذكر (تحلم) ببدائل اسطورية ، وتتخيل انها تقوم بايصال مقالها الى المطبعة . وبذلك تتداخل الأزمنة في هذا المقطع السردي ، بين (الماضي والحاضر) «تذكرت الاساطير . . . سأربط المقال بشعري الطويل وأدليه من النافذة ، وسيأتي فارس على حصان لايخترقه الرصاص ، وسيتسلق جدائلي حتى نافذتي ، ليسألني اذا كنت بحاجة الى شيء ثم سيعاود هبوطه على جدائلي ليفك المقال ويطير به الى المطبعة (. . . . .) وتذكرت طاقية الاخفاء (. . . . . .) لو كنت املك "طاقية الاخفاء" لارتديتها وخرجت ، من دون ان يقوى اي قناص على ايذائي ايا كان المنظار الذي يستعمله ، (. . . . . .) وتذكرت ايضاً حكايا الساحرات اللواتي يتحولن الى خرفان أو قطط سود ، لو كان بوسعي أن اتحول الى كائن آخر، الى مخلوق من مخلوقات الطبيعة الا صورتي الآدمية لنجوت »[1] .

فهذه الاستذكارات هي بدائل لما تحلم به الراوية ، فالفارس الذي يأتيها على حصان، ما هو الا الضابط الذي يقود المصفحة ، وطاقية الاخفاء توازي لديها الامان المفقود ، الذي تبحث عنه ، ويبدو واضحاً كيف ان المثقف يعيش في حيرة من أمره ، ازاء هذه الحرب فهو متردد بين المشاركة وعدمها ، بين الهجرة الى الخارج ، والبقاء في الوطن «عالم رواية غادة السمان هو عالم المثقف الذي ينتمي فكرياً ، ولكنه متردد في المشاركة الجسدية النضالية ، انه يتسائل ويكثر التساؤل ، انه يحلم ويهجس ، ويعيش الواقع في صورة كوابيس . حقاً ان الواقع نفسه كابوس الطبيعة ، ولكن المثقف المنعزل عن المشاركة النضالية لايتبين في كثير من الاحيان الحدود الفاصلة بين الكابوس والحلم ، بين الاختلاط الايديولوجي الزائف ، والتمايز الطبقي الحاسم ، بين العنف في ذاته والعنف الثوري ، بين ما هو كائن وبين ما ينبغي ان يكون، بين القيمة المثالية والواقع الحي المعقد ، بين المثال والضرورة ، بين الفكرة وممارسة تحقيقها ، انه قد يعبر في لحظات خاطفة عن وعيه بهذه الحدود ، ولكن تعبيره يأتي عاطفياً ،

(1) الرواية 47 .

لايتيح له أن يعبر بحسم هذه الحدود ، ولهذا يظل متردداً ، معلقاً بينهما))(1) .

ومن أمثلة هذا النمط من الاستذكارات ، هذا المقطع السردي ((تذكرت الاساطير العربية القديمة ، وتخيلت سيفي مسحوراً أستطيع أن أشطر به الفندق نصفين))(2) .

ويبدو أن غادة تعزف على الوتر نفسه ، اذ ان الاساطير ، وكل شيء ممكن ، وحصار الراوية واحتمال موتها برصاص القناص ، فما هو مستحيل في الواقع الآني ، ممكن الحصول في الأحلام التي تعتمد على الماضي ، فالراوية (الشخصية المثقفة ، والكاتبة الثورية) تعاني من عجز حقيقي ، فهي سجينة (الدار/الوطن) ، مطعونة في انسانيتها ، وهذه الدار/الوطن تحترق، وكل مظاهر الحياة الحضارية المتقدمة ، ما هي الا قشور ، تخفي تحتها ، التخلف والفقر والبؤس ، والحرب الأهلية عرت هذه الحياة وكشفت عن الوجه الحقيقي لهذه الحياة الحضارية المزيفة ، لذلك تحاول (الراوية) الهروب من هذا الواقع المخزي الى (الماضي) ، وقد يبدو للوهلة الأولى وكأن هذه الاستذكارات ، دخيلة على النص الروائي ، وغير منسجمة معه ، ولكن الكاتبة استطاعت أن توظف هذا النمط ، توظيفاً فنياً رائعاً ، حيث يبدو الزمن (الماضي/الحاضر) وكأنه متوحد ، وتبدو الذكرى الماضية متجانسة – نوعاً ما – مع الأحداث الآنية .

ب. الاستذكارات ذات المدى البعيد نسبياً :

تمتد هذه الاستذكارات الى عدة سنوات ، وتقسم الى :

1. المحددة

في هذا النمط تحدد نقطة الرجوع الى الماضي بدقة ووضوح ، ويشير اليها الروائي بصراحة ومن دون مواربة، متعمداً توثيق حدثه ، ليضفي على هذه الأحداث نوعاً من الواقعية والتسجيلية ، وهذا النمط من الاستذكارات قليل جداً في روايات (غادة) ، التي يبدو انها لم

---

(1) كوابيس بيروت والشباح : رؤيتان فنيتان وقضية واحدة : محمود أمين العالم : آفاق عربية (بغداد) : ع (9) 1977 : 130 .

(2) كوابيس بيروت : 103 .

ترد ان ترتبط مع القارئ وبمدة زمنية محددة ، بل أعطته حرية التأويل عند قراءته نصوص رواياتها .

ومن امثلة هذا النمط من الاستذكارات ذات المدى البعيد والمحددة بدقة ، الاستذكار الذي يقوم به (الساحر وطفان) لتاريخ اسرته ، وهذا الرجوع الى الماضي يأتي عن طريق حوار يدور بين الساحر وأحد الصحفيين .

"- نكاد نغلق العدد ... أرجوك ... رئيس التحرير سيخرب بيتي ... لقد ارتفعت مبيعاتنا منذ قبلت استشارة النجوم عن طالع ابراج الناس .. انها موضة العصر حتى في اوربا.

- انها حرفة عتيقة تناقلها أجدادي وتوارثناها . انا الأخير في الأسرة بعد عمي .

- ووالدك ؟ ..

- جرب مصيراً آخر ... رافق جيش الأنقاذ عام **1948** لتحرير فلسطين ..قتل هناك ولم تعد فلسطين .

- اخوتك ؟

- اخوتي ايضاً جربوا مصيراً آخر غير السحر ... برقان وكنعان وغيلان .. كلهم جربوا شيئاً آخر ."[1]

الحافز هنا الذي ادى بـ (وطفان) الى تذكر تاريخ اسرته، اسئلة الصحفي، حيث يعود (الساحر) بذاكرته الى ما يقارب الـ (34) عاماً ، فالساحر يذكر أن تاريخ مقتل والده، كان اثناء حرب فلسطين عام (1948) ، واحداث الرواية تدور في صيف عام (1982) ، أثناء الغزو الاسرائيلي للبنان ، فمقتل والده مقترن لديه بضياع فلسطين ، وخسارته لوالده الذي يمثل المحبة والحنان والأمان، تساوي لديه ضياع فلسطين ، حيث فقد الأمن والاستقرار و عدو الأمس الذي اغتال ابيه وفلسطين ، يغتال اليوم أحلامه ووطنه (لبنان) ودمر اسرته .

ومن هنا يتبين لنا ان الكاتبة، لم تستعمل الزمان، مجرد خلفية لألقاء الضوء على ماض

---

(1) ليلة المليار 141 - 142 .

لشخصية قلقة وممزقة، بقدر ما كان الزمان ، تواصلاً بين الماضي والحاضر ، حيث يبدو أن الزمان وكأنه يعيد نفسه . ومن أمثلة هذا النمط، هذا الاستذكار ، الذي يأتي عن طريق حوار يدور بين التاجر الثري (رغيد الزهران) والمفكر الوحدوي (أمير النيلي) .

" والدك نحت هذا التمثال ... أليس كذلك ؟

– ربما ...

– بالتأكيد ... لا أحد ينحت مثله ... وأي خبير فني مبتدئ يستطيع أن يؤكد ان التمثال هو الأصل ..

– ربما ..

– ماذا يمثل هذا التمثال ؟

– " المناضل " .. أليس ذلك ما كتبه عليه صاحبه الذي نحته ..

– نعم .. ولكنك تعرف ان هذا التمثال هو لجمال عبدالناصر ... أي شخص أمي يلقي نظرة عليه سيقول لك ان هذا هو عبد الناصر ..

– حسناً وماذا بعد ذلك ؟

– ما هي الكلمات الممحية على قاعدته .. ماذا كتب والدك ثم ندم عليه ومسح حروفه بأزميله .

– لا أدري ..

– انك تدري وتتجاهل .. الناس كلها تعرف الحكاية .. لقد اعجب والدك بعبدالناصر ، يوم أمم القنال في عيد الثورة ، في يوليو 1956 او ربما قبل ذلك ، لكنه بالتأكيد نحت التمثال وكتب على قاعدته الاهداء له ، ورفض بيعه رغم فقره لانه قرر ان يهديه للأجيال

– لا أدري .. "[1].

نستطيع تحديد ، مدى الاستذكار بدقة ، حيث يذكر تاريخ نحت التمثال ، أيام

(1) ليلة المليار 39 – 40 .

العدوان الثلاثي على مصر ، عام (1956) ، وبذلك يكون مدى الاستذكار (26) عاماً ، وهي فترة طويلة ، ويلاحظ ان الكاتبة ، تعود الى التاريخ العربي القريب ، وخاصة الحروب التي خاضتها الجيوش العربية مع اسرائيل ، عام (1948) وعام (1956) ، لتربط بين نكسات الماضي ، وما يحدث في الوطن العربي عام (1982) ، من اجتياح للقوات الاسرائيلية للبنان كاشفة عن الصراع ، الذي يدور بين التاجر الأنتهازي ، والمناضل المفكر .

ومن الأمثلة الأخرى ، ما نجده في الرواية ذاها، حيث تعود الذاكرة بـ (بسام) الى عدة سنوات ، وبالتحديد سنة (1967) ، وتعتمد الذاكرة هنا ، على تقنيات رواية (تيار الوعي) ، في استدعاء الأحداث الماضية ، ويبدو واضحاً في هذه الرواية ، تأثر الكاتبة بروايات تيار الوعي ، التي تهتم بنقل الجو الذهني بالذات ، « وبهذا ينطلق الدماغ في تذكر الماضي وربطه بالحاضر »[1]. فالأزمنة تختلط لدى (بسام) ، في هذا المونولوج الطويل نسبياً، ولكنه يحدد مدى الاستذكار بدقة ، حين يذكر عام (1967) « هذه الحقيبة السوداء لم تعد تحمل داخلها غير الحزن . . . ولم أعد أذكر ما فيها من ملابس ، ولم تعد ثياب الزمن الغابر بقادرة على احتواء جثتي التي تضاعف وزنها كأنني بدين بالهم ، فلماذا أحملها معي مصراً على الا أفتحها الا حين أعود الى بيروت ؟ . . يوم غادر العرب الاندلس حملوا معهم مفاتيح بيوتهم وذهبت البيوت وبقيت المفاتيح فعلقوها على جدران المنافي ، فهل سأعلق حقيبتي على جدار منفاي الآتي ؟ . . . اما زالت الأشياء كما هي في داخلها ، راقدة كالأكفان ، أم أن العث أتى عليها ، وتكاثرت الديدان وسطها كما لو كانت تضم جثة ، وأية جثة . . . جثة عمري الماضي كله ، عمري الغابر المتألق المتوهج . . . كيف حاصروني وحولوني الى كائن مذعور يخاف اصابعه التي قد تكتب وتقول الحق ويخاف رأسه الذي قد يفكر فيعالجه كل ليلة بضربة من بلطة الخمرة والدوار والصداع . . . منذ البداية حوصرت . . . منذ عام 1967 يوم صدر كتابي "نقد العقل السلفي" جروني الى المحكمة وشنقوني على أعمدة الصحف ... ثم ذهبت المحاكم وانتعشت الأغتيالات تعذيباً ، ولم تعد تعرف حذاء من عليك ان تلعق لتحيا

(1) القصة السيكولوجية : ليون ايدل : ت : محمود السمرة : 22 .

بعد ما تكاثرت الأحذية والجزمات فوق رؤوسنا وأنا رجل لي جسد ثور وقلب طفل . . . جبان . . . أخاف التعذيب والقتل والأذلال . . . هذا ما حدث لبعض الرجال ››[1].

يبدو الأضطراب واضحاً على الاستذكار ، فهو يعكس ، أحداثاً كثيرة ، مرت بها (مصر) بعد هزيمة حزيران عام (1967) ، وتبدو أزمة المثقف واضحة ، بين أن يبقى في الوطن ، وبين الهجرة ، وهذا ما اختاره (بسام) ، الذي صادف ان عام (1967) وهو عام الهزيمة ، وهو تاريخ اصداره أحد كتبه ، ويبدو الترميز واضحاً في هذا المقطع السردي ، حيث الهزيمة وأثرها في تكوين الشخصية العربية بعد عام 1967 .

2. غير المحددة

هناك نمط آخر من الاستذكارات البعيدة المدى ، وهو غير المحددة ، وفي هذا النمط لايذكر الكاتب ، تاريخاً محدداً يساعد على تحديد مدى الاستذكار انما يعطي للقاريء فرصة لأعمال فكره و تأويل النصوص ، بمساعدة القرائن التي يذكرها الروائي في نصه ، ويعتمد تأويل النصوص هنا ، الى حد بعيد ، على ثقافة القاريء ، ومدى اطلاعه على الأحداث السياسية ، والثقافية ، والأجتماعية وغيرها .

وفي روايات (غادة السمان) نجد أن هذا النمط هو الغالب ، على النمط الآخر المحدد بدقة ، ومن الأمثلة ، التي توضح هذا النمط ، الاستذكار التالي ، الذي تقوم به (الراوية) في رواية (كوابيس بيروت) ، وهي لاتذكر تاريخاً محدداً لهذا الرجوع الى الماضي ‹‹حينما كنت صغيرة ، كنت أقدم الوعود لنفسي في الفترة ما قبل الأمتحانات العصيبة . كنت أقرر : اذا اجتزت الأمتحانات بنجاح فسأفعل في الصيف كذا . . . وكذا . . . سأسبح . . . سأعتني برشاقتي . . . سأظل أنهض باكراً وأمارس رياضة المشي والسباحة وأظل أطالع ، وسأعيد قراءة كتبي المدرسية للسنوات السابقة كي أزداد استيعاباً لها . . . وحين كانت الأمتحانات تنتهي كنت اقضي الأيام اللاحقة لها في النوم والأكل ومطالعة قصص أرسين لوبين البوليسية››[2] .

---

(1) ليلة المليار : 299 .

(2) الرواية 170 .

الراوية هنا لم تحدد تاريخ هذه المعلومات التي تقدمها لنا ، مما يجعل من مهمة تحديد المدى تعتريها بعض الصعوبة ، ولكن بالتعرف على بعض المعلومات المتفرقة في الرواية ، نعرف أن (الراوية) لا تتجاوز عقدها الثالث ، وكما يبدو فأن هذا الاستذكار يخص فترة المراهقة ، مما يجعل من مدى الاستذكار يتجاوز العقد من الزمان تقريباً ، والاستذكار يبين الى أي مدى تحاول الرواية التغيير من مواقفها وأفكارها ومبادئها القديمة بمجرد انتهاء هذا الأمتحان الصعب الذي تمر به (الحصار المفروض عليها) ، وحيث انها غير مقتنعة تماماً بأنها ستتحول عن مبادئها التي اعتنقتها على الرغم من صعوبة الظروف التي تحيط بها ، لذلك تقدم لنا هذا الاستذكار محاولة الربط بين الماضي والحاضر .

المثال الثاني ، يبدو فيه تحديد المدى صعباً جداً حيث تعود الذاكرة بـ (ياسمينة) الى الماضي في مدينة دمشق ، وبذلك نكون ازاء انتقال في الزمان والمكان من الحاضر الى الماضي ، ومن يخت (نمرالسكيني) في مدينة بيروت الى أحد بيوتات مدينة دمشق والغرض تبرير افعال (ياسمينة) في بيروت "لم أخلع ثيابي بأكملها من قبل الا في الحمام ! .. وكنت ارتديها قبل خروجي مسترة بالبخار الكثيف والنور الشاحب . . . بلى . . خلعتها كلها في بيت رجل في دمشق . يومها أغلقنا الأبواب كلها . ومع ذلك ظلت أصواهم تترف من الظلام وتسرقص على الجدران مخدرة من (الأثم) الذي سيقع . . كانت صيحاهم وصيحات أمي تخرج من جسدي نفسه كأني مسكونة بهم . كلماهم عقارب تغطي جسدي وتلسعه .. وصاياهم كائنات اسطورية كديدان المقابر تركض فوقي في الظلام وتأكلني وتطفئ شهواتي . وحين لمسني ، انطلقت الأصوات كلها صارخة دفعة واحدة كجوقة رعب ، ولعله سمعها ، فقد عجز عن امتلاكي وانطلقت هاربة من بيته . ولم أره بعدها . ولم أكررها. "[1].

ومن أمثلة هذا النمط أيضاً ، المثال الآتي "كان والدي خبيراً في التوقيت يوم اشترى تمثال عبدالناصر . . ولكن التمثال لم يحمه من زحف شبح التأميمات لقد اشتراه لا حباً بعبدالناصر ، وانما خوفاً منه . ولم يزايله الخوف حتى بعد شرائه . . . والحق يقال ان والد

---

(1) بيروت 75 : 13 .

امير النيلي لم يبعه الا بعدما ابدى والدي شهية الحصول عليه . . ومبلغاً خرافياً ثمناً لــه . . . فقد كان مفيد النيلي فقيراً منذ أيام الملك ، لم يكن من زبائن البلاط ولا رساماً للحاشية وحتى لو كان مصرياً وأتيحت له الفرصة لما فعل ذلك . . ومع ذلك قهره الذين احبــهم وقتلــوه كمداً ، وهذا أقل عقاب يستحقه هو وأمثاله من عشاق (الثورات) . . . أما أنا ، فأتقنــت توظيف التمثال في الوقت المناسب . . . وجمعت المليون الأول بفضله وكنت مــاأزال شــاباً يعمل تحت جنح والده . . . كانت الفكرة بسيطة : ما دام والدي مذعوراً من عبدالناصر ، فهذا معناه ان بقية التجار والأثرياء مذعورين أيضاً . . . وهكذا صببت بمعونة فنان نصــف موهوب آلاف النسخ عن التمثال . . . وأرسلت بائعاً جوالاً الى مكاتبهم يعرض على كــل منهم شراء نسخة (يزين) بها مكتبه . . ولم يبق ثري سوري واحد في الشهر الأول للوحدة ، الا وأشترى نسخة صدرها في مكتبه ودفع ثمنها باهظاً . . ولم يجرؤ أحد على الرفض ... ظنوا أن (مدير مبيعاتي) هو أحد أفراد المخابرات أو أن شراء التمثال ضريبة مدفوعة ، ولم يجــرؤ أحد على الرفض .. وانتشرت تماثيل عبدالناصر في سوريا . . . وحصلت على مليوني الذهبي الأول ... وحين قتل صانع التماثيل ومدير مبيعاتي – رحمهما الله – في حادث سير (غامض) ، مات السر معهما ، ولم يسمع به أحد الا حين رويته للمرة الأولى لأمير في تلك الزيارة التي لا أشبع من استحضارها في ذاكرتي . . . صحيح أن الكاميرا السرية صورت لي على شــريط الفيديو كل ما دار وقد شاهدته عشرات المرات حتى سئمته ، لكن شريط الذاكرة لايفقــد روعته . . . وكلما استعدته كلما طربت له وازددت نشوة . .))[1].

يظهر واضحاً في هذا المثال التفاوت في مدى الاستذكار ، فتارة تعود الــذاكرة ، الى أيام الملك (فاروق) ، وتارة أخرى الى أيام التأميم عام (1956) ، وحيناً آخر تعود الى أيــام الوحدة بين مصر وسوريا عام (1958) ، ويجمع بين هذه الاستذكارات خيط واحد هي قوة حكم (عبدالناصر) وأثرها في بعض شخصيات الرواية ، وبخاصة التاجر الســوري (رغيــد الزهران)، وتبدو واضحة دلالة تمثال (عبدالناصر) ، الذي يتذكر (رغيد) قصته باستمرار ولا

(1) ليلة المليار : 41 – 42 .

يحاول نسيانه ، ونسيان صاحبه ، الذي كان السبب في افلاس والده ، ورحيله عن سوريا . ومن المفارقات الساخرة التي رسمتها المؤلفة في ختام الرواية ، أن التمثال كان السبب الرئيس في موت (رغيد) ، وبذلك يكون التمثال وصاحبه سبباً لعذاب رغيد في حياته ، ولموته فيما بعد ، وفي ذلك اشارة واضحة لأثر (عبدالناصر) في المنطقة العربية حياً وميتاً .

ج. الاستذكارات ذات المدى القريب

هذا النمط من الاستذكارات ، يستعمله الروائي ، لتسليط الضوء على مدة قريبة ، حيث الماضي القريب ، الذي مايزال حياً في ذاكرة الشخصية ، ويبدو واضحاً دور هذا الماضي في صنع أحداث الحاضر ، وهذه الاستذكارات حالها كحال ، الاستذكارات بعيدة المدى ، من حيث كونها محددة وغير محددة .

1. المحددة

من أمثلة هذا النمط ، الاستذكار الآتي ، حيث تستحضر (ياسمينة) أحداثاً قريبة ، وقعت لها في دمشق ، وتحاول الكاتبة عن طريق هذا الاستذكار . أن تمد الجسور بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فالطائرات الاسرائيلية ، التي تحوم (الآن) فوق بيروت ، كانت في الماضي القريب تنشر الموت في مدينة دمشق ، وفي المستقبل القريب ستعود لقصف بيروت ((كالسلحفاة انكمشت . شعرت بأن رخاً شريراً كبيراً يحلق في الجو ، يحجب عنها الشمس ويلقي بظله المكهرب فوقها . . . (لايؤذوننا) وتذكرت كيف كانت تمطر طائراتهم موتاً فوق دمشق منذ أقل من عام . . وكيف كانت سعيدة الحظ لأن زجاج بيتهم فقط تحطم بينما اشتعل البيت الملاصق لهم . أرادت أن تقول له ذلك ، فلم تجد صوتها.))[1]

الاستذكار هنا محدد ، حيث ترد عبارة ، قبل عام ، وتدور ، أحداث الرواية في نهايات عام (**1974**) والقصف الاسرائيلي لدمشق ثم خلال حرب تشرين عام (**1973**) ، أي أن مدى الاستذكار عام واحد .

ومن أمثلة هذا النمط ، ما يرويه (أبو مصطفى الصياد) ، عن مصرع ولده علي،

---

(1) بيروت 75 : 16 .

حيث يعود بذاكرته الى أول الصيف "كنا نصطاد أول هذا الصيف يوم جرب حظه للمرة الأولى مع اصبع ديناميت . . . كان الضرب موفقاً وخرجت له عشرات من الاسماك طفت على وجه الماء . . . قفز الى الماء فرحاً وبدأ يرمي بالاسماك الى القارب ، ولكثرة ما استبد به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة ، وقبض باسنانه على سمكة ثالثة وسبح بها نحو القارب. السمكة في فمه لم تكن قد ماتت بعد . كانت تتخبط . انزلقت الى حلقه . . . واختنق . . . اختنق فعلاً . . . مات . بكل بساطة اصطادته سمكة بدلاً من أن يصطادها حملناه جثة وعدنا به الى امه . . . حاولت أن أقول لها ان ابننا مات ولكنها لم تفهم . . كانت في حالة مخاض تضع طفلنا الاخير ، والعرق يبلل وجهها ذا العضلات المتقلصة بأقصى الألم والعمل وكانت تصرخ بقوة ليخرج طفلها الى الحياة حياً ، وجسدها كله ينتفض، وكنت أصرخ في وجهها : علي مات يا أم مصطفى ! . . لم يبد عليها أنها قادرة على فهم عبارة (مات) في تلك اللحظة . وصرخ طفلنا الجديد صرخته الأولى وقد حملته الداية وحبل الخلاص ما زال يقطر دماً ، وقالت ام مصطفى بهدوء التعب المجيد : فلنسمه علي !"[1] .

وتبدو المزاوجة واضحة بين (الموت / الحياة) ، فموت علي ، أعقبه مباشرة ولادة طفل آخر ، اطلق عليه اسم (علي) ايضاً . فموت الأبن ليس نهاية العالم ، والطفل الصغير يمثل الأمل لدى الصياد الفقير ، وبذلك استطاعت المؤلفة ان تصوغ شخصياتها "صياغة جمالية متميزة فبدت اسطورية – رمزية – واقعية في آن واحد."[2] .

ومن الأمثلة الأخرى التي توضح هذا النمط ، الاستذكار القريب ، وهو قريب جداً ، لايتعدى بضع ساعات ويأتي على شكل مونولوج ، يتذكر (نسيم) من خلاله ، أحداث مقتل (رغيد الزهران) "ولكنني لم أقتله . . . وجدته مقتولاً حين دخلت الى بركة الذهب . . قبل ان أذهب الى النوم ، تحت الأضواء مشعشعة في البركة وكانت الساعة تقترب الثانية فجراً... اقتربت لأستطلع حسناً ، كنت أنوي استراق السمع والتجسس كعادتي لكنني لم ارتكب

---

(1) بيروت 75 : 35 .

(2) بيروت 75 : بيروت الحلم والموت والجنون : ايمان القاضي : الموقف الأدبي (دمشق) ع(215-216)، 1989 : 94

جريمة أكبر من ذلك بأستثناء انني كنت ثملاً ، أنا الذي لايذوق الخمرة الا فيما ندر ، ويصحو في اليوم التالي نادماً تائباً ، لم أسمع صوتاً . . خطوة أخرى الى الأمام . . . شاهدته عائماً فوق الماء المذهب كتلة من الأوساخ الهامدة داخل ثياب فاخرة مبتلة . . . شعرت بالفرح فقد بدا ميتاً . . . وومضت في عيني عبارة : مقتول . . لعله قتل . . سررت لأنه قتل لأن سراي قام بالمهمة . . . لاحظت ان باب سجن تمثال (المناضل) كان مفتوحاً فهل خرج التمثال وقتله ؟ لعن الله الشيخ وطنان الذي زرع في نفسي الأفكار المرعبة والمستحيلة . المستحيلة ؟ أم تراها ابخرة الخمرة ؟ عدت مذعوراً الى غرفتي . . . أرتجف . . . وأرتجف.»[1]

2. **غير المحدد**

النمط الثاني من الاستذكارات ، قريبة المدى ، الاستذكار غير المحدد ، حيث لايذكر الكاتب أي دليل او اشارة تدل على تاريخ الاستذكار ، وبذلك يحتاج النص الى التأويل من قبل القارئ لاجل تحديد مدى الاستذكار ، وهذه الاستذكارات تستعملها غادة بكثرة ، في رواياتها الثلاث ، بينما الطائرات الاسرائيلية تخترق اجواء بيروت يتذكر (فرح القصف الاسرائيلي) والناس لاهون عنها ، بالقرد والقراد .

«دوى انفجاران متتاليان متلاحقان ، ولكن الجمهور لم يرفع عينيه الى السماء وانما زاد حماساً في حث القرد على الرقص . . (انهم يخترقون جدار الصوت معلنين عن وجودهم العدواني المتحدي ولا أحد ينتبه!) ولكن القرد حين سمع الانفجارات غطى وجهه بيديه وأقعى على الأرض مرتجفاً رافضاً الاستجابة لأوامر معلمه ، وحين ضربه بالعصا ظل مغطياً وجهه وكأنه لايريد أن يرى ما يدور . . دفن وجهه على الرصيف وأدار مؤخرته لكل جمهوره وصار يبكي بصوت حزين . . وانفجر الناس ضاحكين . . . ووجد فرح نفسه يردد : مجانين . . . مجانين . . . وغطى وجهه بيديه . . واجتاحه الدوار اذ تذكر ما حدث له في دمشق حين حلقت الطائرات الاسرائيلية نفسها (تعالت أصوات الجمهور مطالبة القرد بالرقص ، وكانت حرائق دمشق تشتعل داخل رأس فرح ، وتتناثر الجثث المتطايرة

---

(1) ليلة المليار : 455 .

الأعضاء . . . ورائحة اللحم البشري الملتهب . . وصوت انهيار الجدران . . .))[1] .

يبدو واضحاً في هذا النص ، سعي الكاتبة الى صهر الماضي مع الحاضر ، ومحاولتها مد الجسور بين الزمنين ، لتبيان الأحداث الماضية في رسم الحاضر ، ويبدو أن لا أحد في بيروت انتبه الى الخطر ، سوى ، فرح ، والقرد . والقرد هنا رمزاً يأخذ بعدين كما يرى أحد الدارسين ((بعداً يتعلق بفرح نفسه وعلاقاته الذليلة المقبلة بنيشان الذي يستغله ويحركه كما يشاء كالقرد ليكسب من ورائه شهرته كمطرب الرجولة في الملاهي المختلفة ، وبعداً يتعلق بالناس اللاهين حول القرد ، والذين يلعب القرد بعقولهم فيلهيهم عن واقعهم الذي تتهدده أخطار المستغلين وطائرات العدو الاسرائيلي المغيرة على الجنوب اللبناني . وتمرر غادة لعبتها الفنية بذكاء بارع ، فالقراد يلعب قرده أمام (الهورس شو) المقهى الذي يجتمع فيه المثقفون : ان دور معظمهم لايختلف ابداً عن دور ذلك القراد .))[2]

وفي مثال آخر ، يوضح هذا النمط من الاستذكارات القريبة ، تذكر (خليل الدرع)، الساعات السابقة لسفره الى سويسرا ، هارباً من جحيم بيروت ، ومدى الاستذكار قريب، بحيث يبدو الاستذكار هنا ، وكأنه استمرار لخطية السرد ورجوعاً الى الوراء ، لولا التنقل الذي تمارسه الكاتبة من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، مستخدمة تقنية الاقواس ، والحرف الكبير للتمييز بين مستويين من السرد والزمان ، حيث الانتقال من (الراوي/الحاضر) الى (الشخصية/الماضي) ، وغادة توظف هذه التقنية الطباعية ، في جميع رواياها ، توظيفاً جيداً، بحيث يتم التمييز بين المستويات المختلفة ، مما يزيل التشويش عن القارئ . ((انزلوا حقائبهم من السيارة الى البيت ، وكنت خارجاً بحقائبي من البيت الى سيارة هرب اخرى . . . بعد الـ "اهلاً و سهلاً" صرخت بهم : لماذا لم تبقوا هناك ؟ وسألوني : ولماذا لا تبقى هنا ؟ . . . كانت الحكاية طويلة طويلة . . . حكايتي وحكايتهم ، حكاية الحصارات التي عانوا منها وعانيت ، وشجار ذوي القربى الذي يمهد الدرب لحصار العدو ، لذا اكتفينا بالعناق الصامت. . لاهم قالوا لي ان احداً لم يساعدهم حقاً على الصمود بغير النظريات والحماسيات

---

(1) بيروت 75 : 19 .

(2) بيروت 75 بين الذكرى والحدث والحلم : رياض عصمت : الآداب (بيروت) ع (7-8) 1975 : 19 .

اللغوية، ولا انا قلت لهم انني قضيت الاعوام الاخيرة في معارك مع الذين كان يفترض ان اصمت واياهم الآن هنا . . . لكني اكدت بمرارة وانا اودعهم : ليتكم ظللتم هناك . . . وكرروا : لماذا لاتظل انت ايضاً هنا ؟ وكدت افعل لو لم تذكرني كفى بأن المسلح الذي اخطأني البارحة حين اطلق علي النار قام بجولة استطلاعية حول الشرفات والنوافذ ، قبل دقائق وانه ليس وحده ... ولعل الوصول المفاجئ لاسرتي من الجنوب لعب دوراً انقاذياً في التعتيم على حقائب هربي التي تراكمت قرب حقائبهم وتكدس على الرصيف عشرات منها محشوة ببراعم الامل وجثثه ، بالدموع والحقد والذكريات والرفض ... وببعض الخبز والثياب .. آه مثخن بالوطن ... مثخن بالوطن))[1] .

وعندما تتذكر (الراوية) مقتل حبيبها (يوسف) في رواية (كوابيس بيروت) ، يبدو الاستذكار قريباً جداً ، حيث الاحداث مازالت تعيش في ذاكرتها ، وهي تراها بوضوح ، بكل تفصيلاتها وجزيئاتها ((لم يكد حبيبي يدير ظهره ويخطو على الرصيف حتى دوى الرصاص ، وكان صوته في الليل عالياً وشبيهاً بزعيق طيور بحرية جائعة فوق جثة طافية ، وتمزق حبيبي امام عيني ، تمزق كتفاه وذراعاه وظهره وصدره وكل موضع في جسده كنت قبلته ، دفعه الرصاص واخترقه فتهاوى فوق الواجهة الزجاجية لاحدى شركات الطيران وقد اخترقته سكاكين الزجاج ايضاً .. لم اصرخ ... كنت مدهوشة ... كان كابوساً لايصدق ... ركضت اليه ، وانحنيت فوقه ، ثم انفجرت أضحك اضحك واضحك ... كان موته نكتة غير معقولة ... وكان تصميم طائرة اعلانية مايزال يضيء وينطفئ ... يضيء وينطفئ داخل الواجهة الزجاجية لمكتب شركة الطيران ... طالما حلمنا بالرحيل معاً ... لكن طائرات الحب من الورق ورصاص الواقع من نار))[2]. والحافز على التذكر ، في هذا المقطع السردي ، هو العزلة والوحدة ، التي تعانيها (الراوية) ، وهي محاصرة في بيتها ، ويوسف يمثل لها الأمن المفقود والحياة السعيدة الماضية ((ان استحضار ذكرى يوسف ليس فقط عملاً دفاعياً غرامياً وتشبثاً بجزء اساسي من الذات ، بل هو التأكيد بأن الكاتبة كانت في يوم من الأيام تحيا وتستمتع

---

(1) ليلة المليار : 17 – 18 .

(2) الرواية 32 .

بالحياة))[1] .

وضحنا فيما سبق ، مدى الاستذكار ، في روايات غادة ، وكيف تفاوتت الاستذكارات، بين الاسطورية والتاريخية البعيدة جداً ، والقريبة ، والمحددة ، وغير المحددة ، وكيفية توظيف، هذه الانواع المختلفة ، من قبل الكاتبة ، بما يخدم بقية عناصر العمل السردي.

ثالثاً : سعة الاستذكار

يقصد بسعة الاستذكار ((المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد . فأذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والايام .. فأن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية))[2] .

ويختلف بحراوي مع جيرارجينيت الذي يرى أن مفهوم سعة الاستذكار هو المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية من زمن الحكاية لا من زمن السرد[3] .

ويرى بحراوي في سعة الاستذكار الحيز المكاني الذي يحتله في نص الرواية وليس المساحة التي يحتلها من زمن الحكاية ، ويسوق اسباب اعتراضه على هذا الرأي ((يعود مصدر الأخلاف مع جينيت الى اعتقادنا بأهمية دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب وذلك لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الأستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط ، بل من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة الى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه ان يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب الاستذكار بواسطة توقفات عارضة وذات ايقاع تصعب مراقبته))[4] .

وتبدو الحجج التي يسوقها بحراوي منطقية الى حد بعيد اذ انه بتعامله مع تقنية

---

(1) أبطال في الصيرورة : محيي الدين صبحي : 62 .
(2) بنية الشكل الروائي : 125.
(3) نقلاً عن : م . ن . 126 .
(4) م . ن . 126 .

الاستذكار بالطريقة التي يذكرها يخرج هذه العملية ، من دائرة الأحصاء ويتعامل معها كتقنية حيوية ذات دلالات فنية في البناء العام للرواية فضلاً عن صعوبة تطبيق هذه التقنية على الحكاية من دون السرد لكون القارئ لايعرف الحكاية لولا ان السرد لم يقم بتقديمها .

وتتفاوت سعة الاستذكار في روايات غادة الثلاث مابين استذكارات قليلة وذات حيز مكاني صغير من حجم الرواية في (بيروت 75) الى استذكارات كثيرة في (كوابيس بيروت) واستذكارات كثيرة جداً وطويلة ومتنوعة في الوظيفة والدلالة في (ليلة المليار) حتى تكاد الاستذكارات تشغل مايقرب من ثلث الرواية ، في رواية (بيروت 75) لاتشغل الاستذكارات مساحة مكانية واسعة على خارطة النص الروائي وسبب ذلك يعود الى طبيعة هذه الرواية فهي صغيرة الحجم – 109 صفحة – وطبيعة احداثها وشخصياتها ايضاً المنشغلة تماماً بحاضرها من دون الالتفات كثيراً الى الماضي . ولايشغل أطول استذكار في هذه الرواية الا صفحة ونصف ، حيث يقوم فرح بتذكر أحداث قريبة حول علاقته الشاذة بقريبه الثري نيشان والحافز على هذا الاستذكار العجز الذي بدأ فرح يعيه ويبدو أنه مدرك لأسباب هذا العجز عندما فشل في امتلاك فتاة ، ونلاحظ أن السرد انتقل من ضمير الغائب (الراوي) الى ضمير المتكلم (الشخصية) حيث يقدم فرح هذه الاحداث بنفسه ليكشف عن اثرها في تكوين شخصيته الحالية ، وبخاصة أن هذه الاحداث هي التي دفعت فرح في نهاية احداث الرواية نحو مصيره المأساوي وهو الجنون "كنا معاً في الشاليه الخاص به . وكان البحر الخريفي في ذلك اليوم الصاحي يمتد أمامي اخاذاً ساحراً وأنا ككل أبناء دمشق وضواحيها أعشق البحر . وتخيلت أجساد النساء تغطي الرمل بصباها العاري طوال الصيف وأنا ككل رجال العالم أعشق النساء . وكانت مائدة الطعام حافلة بلذائذ الطعام والشراب . ولعبت الخمرة برأسي ، والشمس الخريفية التي لاتزال حارة رغم النسيم البارد . مفعول الخمرة في الشمس يتضاعف مرات ، ولم أكن أدري ما اذا كنت ثملاً بالحياة أو بالكحول ، وكان نيشان يتأملني بنظرة صارمة ، فتذكرت كلمته عن الطاعة وقررت أن انفذ كل ما يقول كي أستطيع شراء هذا اليوم المشمس على البحر بكل لذائذه ومباهجه . وتمددت قليلاً في الشمس على شرفة الشاليه تنفيذاً لأوامر نيشان الذي قال أن السمرة البرونزية شرط أساسي للجاذبية وأن

اكتسابها جزء من عملي . في الحقيقة كنت أتمنى أن اركض على الشاطئ كحصان سـعيد ، لكنه أصر على أن السمرة المطلوبة يجب أن تتم وفقاً لتوقيت الساعة . ربع ساعة أتمدد على بطني . ربع ساعة على ظهري . ممنوع الأنطواء كي لاتبقى في جسدي مواضع بيضاء البشرة. أنفذ كل الأوامر ، وهو بين الحين والآخر يأتي بزيت البحر ليدلك لي جسدي . كنت ممـدداً على بطني حين بدأ يدلك لي ظهري وفاح عطر الزيت الثمين . وكانت أصابعه تروح وتجيء على جلدي رقيقة ومرهفة كأصابع عاشق أعمى يتحسس جسد اناه ثم اسـتحالت قاسـية شرسة مثل محراث يدخل في التربة ... ثم فهمت ! ... في الفراش كنت ثملاً ومدهوشاً في آن واحد . فالأمر لم يكن ممتعاً ، لكنه لم يكن مزعجاً بقدر ما كان يخيـل لي . لأجـل الثـراء والشهرة والمجد وأشياء الحياة السهلة والمجانية كل شيء مباح. ونيشان كان لحمـه الكثيـف المترهل يرتعش حباً وهو يقول : النساء لايقدرن على منحي هذه المتعة أيها الرجل الرائـع . سأسميك مطرب الرجولة . مع الرجولة أحس بالألفة . معهن أحس بالغربة . يمتعني أن أتحـد وانساناً أعرفه وأستطيع التحدث اليه وأشعر بأنه قادر على فهمي . وأنا لاأفهم النسـاء ولا يفهمنني ، ولا فرق عندي بين أن أضاجع انثى أو عنزة . أما الرجل فشيء آخر . شعرت أنه يحاول أن يبرر . وأحسست بشيء من الرقة نحوه ، لكن شيئاً في داخلي كـان يتكسـر .. يتكسر .. وأحسست بأنني لم أعد أملك نفسي . لقد بعتها والى الأبد ... الى الشيطان ! "[1].

ومن الاستذكارات الطويلة نسبياً في رواية (كوابيس بيروت) الاسـتذكار الطويـل لدكان بائع الحيوانات الأليفة من قبل الراوية[2] ، حيث هذا المتجـر المخصـص للسـياح الأجانب والأثرياء العرب ، هجره صاحبه وترك هذه الحيوانات لتواجه مصيرها بين المـوت جوعاً ، أو حرقاً ، ويرى أحد النقاد أن قصة متجر الحيوانات الأليفة هي قصة رمزية تشـابه من حيث الدلالة رواية جورج اورول مزرعة الحيوانات وهذه القصة الرمزية تشـكل عالمـاً صغيراً يرمز الى العالم الروائي الأكبر .[3]

---

(1) الرواية 64 - 65 .

(2) الرواية 14 - 15 - 16 - 17 .

(3) الحرية في أدب المرأة : عفيف فراج 135 .

ومن الاستذكارات ذات السعة الكبيرة في روايات غادة مجموعة الأستذكارات الطويلة التي يسترجع من خلالها الساحر وطفان تاريخ اسرته في مدينة بيروت .[1] ويمتد هذا الاستذكار ليغطي أكثر من عشرة صفحات من حجم الرواية مع احتساب تدخلات وتعليقات الراوي والوقفات الوصفية ، وتنتقل الذاكرة بوطفان الى زمان ومكان مختلفين من جنيف وصيف عام (1982) الى مدينة بيروت وأزمنة مختلفة من عام **1948 - 1956 - 1967** وهذا الأنتقال المكاني والزماني له دلالة واضحة اذ يبين لنا مدى القلق والتمزق الذي تعانيه هذه الشخصية ، والاستذكار يغطي تاريخ اسرته من مقتل والده في حرب فلسطين الأولى وزواج عمه من والدته ومقتل أشقائه الثلاثة ثم مقتل شقيقته اثناء الحرب الأهلية وتعلمه مهنة السحر وأخيراً سفره الى سويسرا ، والكاتبة لاتقدم لنا هذه الاستذكارات بشكل متسلسل ومتواصل بل تحاول أن تعطي للمتلقي ولشخصيتها (وطفان) فرصة لألتقاط الأنفاس عن طريق ايقاف عجلة السرد لوصف حالته ، فضلاً عن التعليقات التي يقدمها الراوي .

وهناك من يرى أن شخصية الساحر وطفان قد تكون واحدة من أكثر الشخصيات ثقلاً وواقعية في الرواية العربية الحديثة وأن سرد (الراوية) لمجمل تاريخ حياته وتاريخ اسرته ليس أكثر من انشاء سردي لايزيدنا معرفة بهذه الشخصية ، ولو حذفت لكان أفضل له وللرواية.[2] . ولا تبدو هذه المعلومات التي تقدمها الكاتبة لحياة وطفان على أنها انشاء سردي أو انها زائدة على العمل الروائي ، لأن هذه المعلومات المفصلة هي التي أضفت هذه الواقعية والثقل على هذه الشخصية فضلاً أن غادة أرادت أن تبين دور الماضي في صنع حاضر هذه الشخصية القلقة والممزقة التي انتهى بها المطاف في خاتمة الرواية الى الأنتحار

ومن الاستذكارات الملفتة للنظر في روايات غادة جملة الاستذكارات التي تمت لأكثر من شخصية بعد اكتشاف جثة رغيد الزهران طافية في حوض السباحة في الليلة السابقة لحفل ليلة المليار .[3] ويبدو الفصل الخاص بهذه المجموعة من الاستذكارات - الفصول في روايات

---

(1) ليلة المليار 141 - 150 .

(2) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محيي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (4) : 1986-78

(3) ليلة المليار 455 - 464 .

غادة غير مرقمة – وكأن الراوي محقق يستجوب الشخصيات الرئيسة التي تتعاقب (خليل ، كفى ، نديم ، دنيا ، نسيم ، صقر ، ليلى) لتروي أحداث الليلة الماضية ونلحظ هنا مدى افادة الكاتبة من الرواية العربية والأجنبية التي اعتمدت تقنية تعدد وجهات النظر وتمركز أكثر من شخصية حول حدث واحد مشترك ، وبخاصة الصخب والعنف لفوكنر ، وميرامار لنجيب محفوظ وخمسة أصوات لغائب طعمة فرمان ، والسفينة ووليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا [1] . فالكاتبة تمنح الشخصيات استقلالاً نسبياً في التعبير عما يدور في دواخلها على الرغم من الها في بعض الأحيان تقحم افكارها الخاصة وتمررها ضمن الخطاب الروائي .

فضلاً عن الأستذكارات ذات السعة الكبيرة ، هناك استذكارات غاية في الصغر وتبدو الاستذكارات (بيروت 75) من هذا النمط ففرح يتذكر دائماً مقولة مستخدم الفندق له ((معك قرش بتسوى قرش))[2] التي تبدو وكأها لازمة تذكر فرح بالسبب الذي دفعه للهجرة الى بيروت وهو جمع المال وطلب الشهرة فضلاً عن دلالة أخرى هي قساوة الحياة في مدينة بيروت .

وفي مثال آخر يوضح هذه الاستذكارات ذات الحجم الصغير ، ما يتذكره أبو الملا حارس الآثار الفقير من محاضرات المهندس حول ضرورة حماية آثار الوطن على الرغم من أنه لم يحصل على الجنسية اللبنانية بعد ((سيسرق التمثال . وسيستعيد بناته . ولماذا يسلم هذا التمثال الى المتحف اذا كان يستطيع أن يفتدي شقاء بناته بثمنه ؟ تذكر محاضرات المهندس أيام كان لايزال يعمل في الحفريات . وقتها كان قوياً كالحصان . لم يكن قد أصيب بذلك المرض في قلبه . كان المهندس يقول : هذه آثار وطنكم العظيم لبنان . اخرجوها بحرص وأحموها من السرقة أوالتلف أثناء الحفر الها تاريخكم . وطنه ؟ انه لايزال يحمل في بطاقته الشخصية جنسية قيد الدرس . رغم أنه ولد هنا وسيموت هنا ! ... تاريخه ؟ انه لايعرف غير

---

(1) ينظر الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري : رسالة دكتوراه – جامعة الموصل – كلية الآداب – 1990 .

– غائب طعمة فرمان روائياً : فاطمة عيسى جاسم : رسالة دكتوراه – جامعة الموصل – كلية الآداب – 1997

(2) الرواية 22 .

حاضره الشقي . ثلاث من بناته صرن يعملن خادمات في قصور الأثرياء وأجرة أولاده العمال لاتكفي ليقيموا أودهم !))[1] . ويبدو أن أبا الملا يتمرد على ما كان طوال حياته ملتزماً بـه فما فائدة التاريخ المجيد مادام الحاضر بائساً والفقر والمرض يتهددانه ، لذلك يقـرر سـرقة التمثال ولكن خوفه من التمرد يقتله في النهاية لأنه أعطى للتمثال قوة ضخمة غير موجـودة فيه ((أخطأ أبو الملا في اختيار طريق تمرده فمات موتاً رخيصاً . تضخم خوفه من تمرده ، نفخ في التمثال قوة العمالقة وجبروتها ، فقتل قلبه المريض))[2] .

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النمط من الاستذكارات ما تستحضره الراوية من حياة العم فؤاد وكيف أصبح وحيداً هو وابنه وكيف تعاني هي من الحصار المفروض عليها الذي أجبرها أن تقطن مع مجموعة من الذكور لاتربطها بهم أي رابطة ((منذ ثلاثة أعوام توفيت ابنته الصبية وهي تضع طفلها الأول ، وبعدها بأيام توفيت أمها أي زوجته ومن يومها لم يعد البستاني يهتم بزراعة البنفسج والبانسيه (الهرجاية) في الحديقة ... ومن يومها ذبل الأب الكـبير ولم تعـد ضحكته تضحك ... واكتفى بالحياة في شبه عزلة مع خادمه السوداني ، وابنه أمين الشـاب الوحيد ، والأعزب المزمن))[3] .

يبدو من خلال هذه النماذج الـتي تم عرضـها ان الكاتبـة تميـل الى اسـتخدام الاستذكارات التي تحتل مساحة مكانية أكبر لتلقي الضوء بصورة واضـحة علـى ماضـي شخصية ما ، أو تفسير أحداث سابقة يتطلب منها الرجوع الى الماضي ، أو لملء الثغرات التي يخلفها السرد وراءه .

رابعاً : أنماط الاستذكار

منذ صدور رواية ميرامار لنجيب محفوظ وخمسة أصوات لغائب طعمة فرمان والسفينة لجبرا وغيرها من الروايات العربية التي تأثرت بروايات فوكنر ولورنس داريـل في الرباعيـة

---

(1) بيروت 75 : 66 – 67 .

(2) بيروت 75 : بيروت الحلم والموت والجنون : إيمان القاضي : الموقف الأدبي " دمشق " ع (215-216) : 1989 : 88 .

(3) كوابيس بيروت 34 .

الاسكندرانية ، بدا واضحاً أن الرواية العربية تتجه اتجاهاً آخراً للتخلص من هيمنة الراوي العليم ورؤية البطل المركزي الى تعدد في الأصوات الروائية وهذه الظاهرة "ظاهرة الأنتقال في التجربة الروائية العربية تمثل انتقالاً من صنف الرواية ذات الصوت الواحد (الرواية المونولوجية) الى الرواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) وهو انتقال من لون سردي تهيمن فيه رؤيا فردية أحادية (للمؤلف أو البطل المركزي) على المنظور الروائي ، بوصفها رؤيا مهيمنة متحكمة واوتوقراطية على المستوى الرؤيوي والأيديولوجي الى بؤر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الأيديولوجية والحياتية التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الأحادي المهيمن للمؤلف أو لبطله الأثير ، وهو انتقال من اطار المنظور الفردي النرجسي البيروقراطي المنغلق الى المنظور الجماعي ، اللبرالي ، الديمقراطي ، المتعدد ، المنفتح "[1] .

ويعود الفضل الى الناقد الروسي باختين في اكتشاف الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات) من خلال معالجته لروايات دستويفسكي .[2]

وقد استفاد النقاد كثيراً من اراء باختين وبخاصة الناقد الفرنسي جان بويون و تودوروف و اوسبنسكي وجينيت الذين قدموا الكثير من المداخلات والآراء حول مسألة الرؤيا أو وجهة النظر (التبئير) . يمكن لهذه الدراسة الأفادة من بعض هذه الآراء وتوظيفها في دراسة روايات غادة .

ميز سعيد يقطين بين نوعين معتمداً في ذلك على آراء الناقد لنتفلت[3] :

1- الراوي غير المشارك في احداث الرواية (براني الحكي) ، وهو ما يسميه توماشفسكي بالسرد الموضوعي حيث يكون الكاتب عليماً بكل شيء عن شخصياته حتى أفكارها

---

(1) البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة : فاضل ثامر : الأقلام (بغداد) : ع (5 - 6) 1997 : 66.

(2) قضايا الفن الأبداعي عند دستويفسكي 11 .

(3) ينظر تحليل الخطاب الروائي 309 .

الداخلية .[1]

2- الراوي المشارك في أحداث الرواية (جواني الحكي) وهو ما يسميه أيضاً توماشفسكي بالسرد الذاتي .[2]

وفي تقسيمنا لأنماط السرد الأستذكاري في روايات غادة سنعتمد على هذه الآراء ، وبذلك سيكون لدينا سرد استذكاري موضوعي ، وسرد استذكاري ذاتي ، وهذان النمطان الرئيسان يمكن تقسيمهما ايضاً الى استذكارات موضوعية داخلية وخارجية ، واستذكارات ذاتية داخلية وخارجية ، بالأعتماد على تقسيم جينيت الذي يرى أن الأستذكار الداخلي ما له علاقة بالخبر الأساسي ، والاستذكار الخارجي ليس له علاقة بالخبر الاساسي وتكون وظيفته الأيضاح فقط .[3]

ويأخذ وليد نجار تقسيم جينيت من دون تعديل فيقسم الاستذكارات الى داخلية وخارجية ((تتصل الأولى (. . .) مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة ، أي أنها تسير مع وفق زمني واحد ، بالنسبة الى زمنها الروائي ، أما الرجعات الخارجية [يطلق وليد نجار على الاستذكار مصطلح رجعة] فتقف الى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة وفي اعطاء معلومات اضافية ، تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار ، كما أن الرجعات هذه عن خط زمن القصة لتسير على وفق خط زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث في القصة))[4] .

أما تقسيم سيزا قاسم فيعتمد على مدى قرب أو بعد الأحداث المستذكرة سواء كان قبل بداية الرواية أو لاحقاً لهذه البداية وهو :

((1. استرجاع خارجي : يعود الى ما قبل بداية الرواية .

2. استرجاع داخلي : يعود الى ماض لاحق لبداية الرواية قد تاخر تقديمه في النص

---

(1) نظرية المنهج الشكلي 189 .

(2) م . ن 189 .

(3) نقلاً عن قضايا السرد عند نجيب محفوظ 96 .

(4) م . ن 96 .

3. استرجاع مزجي : وهو ما يجمع بين الأثنين .))[1]

ويبدو أن تقسيم هذه الباحثة يعتمد على بعد وقرب الأحداث (مدى الاستذكار) لا على العلاقة التي تربط الاستذكارات ببقية عناصر البناء الروائي ، كما يذكر وليد نجار في تقسيمه لذلك سنعتمد على هذا التقسيم الأخير حيث ستكون الاستذكارات في رواية غادة كما يأتي :

استذكارات موضوعية داخلية – استذكارات موضوعية خارجية .

استذكارات ذاتية داخلية – استذكارات ذاتية خارجية .

1. الاستذكارات الموضوعية

وهذا النمط من الاستذكارات يقدمها الراوي غير المشارك في احداث الرواية على شكل معلومات عن ماض لشخصية أو أحداث سكت عنها السرد فعاد لتقديمها وتقسم هذه الاستذكارات الى :

أ . الداخلية : هذه الاستذكارات لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسة وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث .

من النماذج المهمة لهذا النمط المعلومات التي يقدمها لنا الراوي عن حياة طعان الماضية ((يوم تخرج طعان منذ أشهر صيدلياً ، كان يتحرق للعودة الى لبنان ومزاولة العمل ، قرر أن يفتح في بعلبك صيدلية يسميها صيدلية الحنان أبرق الى أهله يزف اليهم الخبر ، ويحدد موعداً لعودته ، ولكنه فوجئ ببرقية منهم تطلب منه عدم العودة ، وتغفل حتى عن تهنئته بالشهادة ! أذهله سلوكهم فأبرق اليهم بموعد عودته ، وأستقل أول طائرة الى بيروت ، في المطار فوجئ بقبضايات العشيرة في استقباله وبينهم من هو مطلوب من العدالة وفار من وجهها ، ولايظهر في الأماكن العامة الا في الطوارئ . كانوا يضمونه بيد واحدة و الأخرى في جيوبهم (. . . . .) لقد اختار أن يكون صيدلياً انطلاقاً من رقة قلبه المفرطة التي حرمته حتى من أن يكون طبيباً أو جراحاً . انه منذ طفولته يكره منظر الدم فقد فتح عينيه على بركة

---

(1) بناء الرواية 40 .

من الدم ، دم عمه القتيل . ماذا حدث حتى يجيئوا اليه الى المطار حاملين رائحة الدم والدمار ؟ في السيارة سأل والده وأستمع مذهولاً الى حكم الأعدام عليه بجرم حمل شهادة جامعية ! لقد قتل ابن عمك مرعب أحد أفراد عشيرة الخردلية ، أخذاً بالثأر لعمك والقتيل كـــان يحمـــل شهادة جامعية ولذا قررت عشيرة الخردلية أخذ الثأر على أن يكون القتيل من عشيرتنا أول شاب يفوز بشهادة جامعية . وتصادف أن كان هذا الشاب هو أنت))[1].

يبدو واضحاً في هذا المقطع الاستذكاري أن الكاتبة أرادت تمرير ارائهـــا وأفكارهـــا حول أسباب نشوب الحرب الأهلية في لبنان ، والمعلومات التي تقدمها لنا الكاتبة لها علاقـــة وثيقة بالأحداث المهمة التي تخص حياة طعان وبخاصة قتله لشخص لايعرفه فهذه الأحداث هي من دفعته الى الخوف والذعر وبالتالي فأن هذه الصفات هي من جعلته يقدم على قتل السائح الأجنبي الذي توهم أنه يريد قتله .

ومن هذا النمط ما يقدمه لنا الراوي من معلومات عن اللوحة التي رسمتها دنيا الغفير في شبابها ((ضيوفها كانوا يتحدثون اليها بشراهة وهي تهز رأسها بلطف كالدمية المزينة الصماء ، ونظراتها معلقة باللوحة التي تتصدر الجدار خلفهم ، والتي تمثلها قبل لقائها بنديم . . لقـــد كانت اللوحة آخر ما رسمت وعلى غرار الفنانين العظماء كلهم التي كانت تعجب بهم وتحاول أن تحذو حذوهم في ذلك الزمان الغابر ، رسمت نفسها في (سلف بورتريه) مجسدة في لوحتها كيف ترى ذاتها ، بل وكيف ترى الذات التي تتمنى أن تكونها .))[2]

والمتتبع لأحداث الرواية يدرك التأثير الواضح الذي تركته هذه اللوحة في سلوك دنيا فيما بعد .

ب. الخارجية : وهذه الاستذكارات تقدم معلومات اضافية تتيح للقـــارئ امكانيـــة فهـــم الأحداث الأساسية ، ومسار هذه الاستذكارات خاص بها لا يتحد مع مسار الأحداث الأساسية .

من النماذج التي توضح هذا النمط الاستذكار الذي يقدمه لنا الراوي عـــن حفلـــة

---

(1) بيروت 75 : 59 - 60 .

(2) ليلة المليار 24 .

جرت في رأس السنة حيث يتعرف القارئ على بعض الصفات لشخصية ليلى السباك عن طريق هذه الحكاية الجانبية "دنيا تعرف مدى لا مبالاة ليلى بتسريحة شعرها أو طيات سروالها (الجيتر) الذي فاجأت به الحضور ليلة رأس السنة ... والنساء متبرجات مرتديات أفخر الثياب الحريرية والمخملية والحلي والتيجان المربوطة الى تسريحات شعر باهرة ... يومها دخلت ليلى وحيدة بشعرها الأسود الكثيف الذي مشطته الرياح وزينته زخة مطر وقد ارتدت بنطلون الجيتر وفوقه معطف قصير من فراء الفيزون الأسود المضيء (البلاك دايمند) سارعت الى خلعه لتبدو في قميصها السبورت وأصابعها العارية من المجوهرات مثل طالبة هاربة من المدرسة"[1].

من النماذج الأخرى لهذا النمط ما تذكره الراوية في كوابيس بيروت عن ماض لطبيبة نسائية ويلاحظ في المقطع كيف تغلب رؤية الكاتبة وأفكارها على المادة السردية التي حاولت تقديمها "يوم اختارت مهنة الطب ، بالضبط مهنة طب التوليد أعتبر عملها ثورة نسائية في الأسرة ... الأبنة الخجولة ستتحرر وستكون طبيبة ؟ لم يكن أحد يدري أنها بذلك تكرس خجلها الغريزي من الرجل وارتباكها أمامه الى حد عجزها عن تفجير طاقاتها الخلاقة كلها ، وأنها اختارت الطب النسائي كي لا تمس أصابعها جسد رجل ... فالمريض سيظل ذكراً بالنسبة اليها ولن تقدر على نسيان ذلك أبداً ... انها ببساطة عاجزة عن مسح ألفي عام من الجاهلية بشهادة جامعية يستغرق اعدادها سبعة أعوام ... وقد اختارت مهنة الطب النسائي كي يقتصرتعاملها مع النساء فقط ، فتريح وتستريح ... كانت تمارس مهنة التوليد بميكانيكية قاطع تذاكر في باص مزدحم ... وبأتقان أيضاً ."[2]

وهذه المعلومات التي تقدمها الراوية لا علاقة لها بالأحداث الرئيسة في الرواية ولا بشخصياتها الأساسية أيضاً .

2- الاستذكارات الذاتية

في هذا النمط تقدم الاستذكارات من قبل الشخصية المشاركة في أحداث الرواية ،

---

(1) الرواية 191 - 192 .

(2) الرواية 191 .

وتقسم الى :

أ. الداخلية : من نماذج هذا النمط في روايات غادة ما تسرده الراوية – وهي من الشخصيات المشاركة في أحداث رواية كوابيس بيروت – عن حدث مهم في طفولتها ، "كنت في الرابعة عشرة من عمري حين أمسكت بالأبرة وبيد لاترتجف ثقبت شحمة أذني اليمنى أولاً، ثم اليسرى شعرت بألم خارق لكن يدي لم ترتجف ولم أتردد في ثقب اليسرى بعدها بثوان، حتى قبل أن تهدأ ضربات قلبي واندفاع الدم الى رأسي لشدة الألم. كنت قد وضعت الأبرة بالنار وعقمتها . ولم أربط في ثقب أذني خيطاً ريثما يلتئم الجرح بل عقمت القرطين الذهبيين الصغيرين وتحليت بهما فوراً . تألمت أياماً ثم شفي الجرح."[1]

هذا المقطع الاستذكاري بكل تفصيلاته وجزئياته يتعلق بطفولة الراوية التي تحاول مد الجسور بين هذه الطفولة في الماضي ووحدتها والحصار المفروض عليها في الحاضر ، والقاسم المشترك بين هذين الزمنين المختلفين ، قوة الأرادة التي تتحلى بها هذه الشخصية .

والمثال الثاني الذي يوضح لنا هذا النمط من الاستذكارات في رواية (ليلة المليار) حيث تتذكر كفى مصرع ابنتها وداد وهذه الذكرى تلح كثيراً عليها فضلاً أنها كانت السبب الرئيس في هجرتها من بيروت "حياة جديدة ؟ هل ثمة شيء كهذا ؟ هل في مقدوري أنا أو أي شخص آخر ايقاف عربة عمري فجأة لأقول : هذه ليست دربي ... وسأصوب مسارها ناسية عمري الذي مضى في درب خاطئة طوال الأعوام الماضية اللعينة ؟ هل سأنسى يوماً طفلتي وداد التي تناثر لحمها الغض وتفاح البائع المتجول ودمه ، ودم بقية الأطفال لحظة انفجرت القذيفة التي كانوا يلعبون بها (الكرة) بعدما وجدوها في (البورة) وخلفها لهم شجار لعين بين تنظيمين محليين ؟ هل في مقدوري أن أنضو عني جراحي كما يخلع المرء ثوباً بالياً؟"[2].

هذا المقطع الاستذكاري الذي تستحضره كفى دائماً أسهم الى حد بعيد في تغيير سلوك هذه الشخصية من النقيض الى النقيض ، من كفى المتزنة المخلصة لزوجها الى شخصية

---

(1) الرواية 46 .

(2) الرواية : 18 .

أخرى باحثة عن المال واللذة بشتى الطرائق .

ب. الخارجية : من الأمثلة التي توضح هذا النمط استذكار نسيم الذي يعمل خادماً في بيت رغيد الزهران ، لأحداث ماضية جرت في مدينة بيروت ((كسر أبي قفل الباب الموصد للبيت الخاوي بمفك براغي سيارة التاكسي التي يعمل سائقاً لها ودخل وأسرته وكلنا يرتعد ارهاقاً وخجلاً ... ويوم عودة المالك من جزر الباهاماس حيث يقطن ومطالبته لنا ببيته غمرنا خجل وقح وبادرناه برفضنا غير المنطقي .. حسناً .. أنت تملك البيت ولكن لماذا ينام البيت خاوياً وننام نحن على الرصيف ؟ أي وطن هذا الذي يسمح بنوم البشر في سرير الوحل بالحدائق العامة وثمة بيوت خاوية مختومة بشمع اللاميالاة والسفر المترف؟ أنا محتل لبيتك ؟ ولكنك أنت محتل لحقي في الحياة الكريمة ، ومحتل لفرصتي في العمل التي يفترض أن تكون متكافئة وفرصتك ... كلمات ... كلمات (........) اخوتي الصغار يلعبون كالوحوش ويخدشون مخمل آذان الجيران))[1].

على الرغم من أن الشخصية هي التي تتكلم هنا ولكن يلاحظ بوضوح ظهور صوت الكاتبة التي لاتمنع نفسها من التدخل وتمرير أفكارها الخاصة ضمن بعض المقاطع السردية ، وعلى الرغم من استعمال الكاتبة لتقنية الأقواس والأحرف الكبيرة في روايتي (بيروت 75) و (كوابيس بيروت) بشكل متقن للفصل بين مستويين من مستويات السرد (الراوي – الشخصية) الا أننا في رواية (ليلة المليار) نواجه بفوضى تسهم في ارباك القارئ وعدم التمييز بين هذه المستويات حيث تتداخل هذه التقنيات الطباعية بشكل يصعب الفصل بينها ، بين كلام الشخصية وكلام الراوي الذي يثقل من كاهل الرواية بكثرة تدخلاته وتعليقاته .

وفي مثال آخر لهذا النمط تتذكر الراوية بعض الأحداث التي تخصها هي ويوسف ويلاحظ أن هذا المقطع لايؤثر في باقي أحداث الرواية بقدر ما يقدم فائدة للسرد لملء الثغرات التي يخلفها وراءه ((مرة ذهبت ويوسف بحثاً عن بيت نقطنه ونتزوج . كان شرطنا الوحيد هو أن يكون على شاطئ البحر . وجدنا بيتاً خرباً عتيقاً يحتاج الى ترميم . أحببنا

---

(1) ليلة المليار 59 .

موقعه المشرف على البحر من فوق صخرة ... وفجأة تعلقت نظراتي ببقايا جدار ... كانت بقية جدران الغرفة كلها متداعية والسقف على الأرض (. . . . . . .) وشعرت بالهلع . . . سأعيش في هذا البيت نهائياً ؟ أي سأطل على العالم من خلال نوافذ البيت شئت أم أبيت .. ها أنا أفقد جزءاً من الأفق ومن ذاتي ومن حريتي . . . وهو أيضاً . . . لا . . . لم أحب هذا. ولن يحبه هو))[1].

المبحث الثاني : الأستباق

يعود الفضل لـ (جيرار جينيت) في ارساء قواعد ثابتة لهذا المصطلح وكيفية التعامل معه، وتعامل مع هذا المصطلح أكثر من باحث عربي اولا اختلاف بينهم حول مفهوم ودلالة هذا المصطلح ، ولكن الاختلاف في وضع تسمية موحدة لهذا المصطلح اذ يقرب من الاستشراف[2] ، والتوقعات[3] ، والاستباق[4] ، والسوابق[5] .

ويبدو مصطلح الاستباق – اجرائياً – أكثر ملائمة من المصطلحات الأخرى ، خاصة (الاستشراف) و (التوقعات) ، التي ترتبط الى حد ما بـ (التنبؤ) ، وكما هو معلوم ، فأن الاستباق لايعني التنبؤ فقط ، بل يدل على التلاعب بالزمن ، وايراد احداث سابقة ، فليس بالضرورة أن يكون لدينا تنبؤ أو استشراف لكي يتحقق وجود الاستباق ، بل يتحقق عن طريق ((قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل اخرى سابقة عليها في الحدوث))[6] . وتبدو هذه التقنية بعيدة عن المنطق للوهلة الأولى ، حيث انها تقلل من تشويق القارئ ، وتشعره بوجود الراوي العليم المطلع على كل شيء ، ويمكن تعريق الاستباق على انه ((تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت

---

(1) كوابيس بيروت 312 .

(2) ينظر : الالسنية والنقد الادبي : 96 ، بنية الشكل الروائي : 132 ، البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد: صالح مفقودة : الأقلام (بغداد) : ع (1) : 1998 : 47 .

(3) ينظر : قضايا السرد عند نجيب محفوظ : 74 .

(4) ينظر : بناء الرواية : سيزا قاسم : 41 – 42 ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 62 .

(5) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : 76 .

(6) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي : 132 .

لاحق))[1]. والسرد الاستباقي يتميز بكونه ، قابلاً للشك ، وغير محتمل الحصول ، فيأتي الكاتب في بعض الأحيان باستباقات مغلوطة ، الغرض منها تظليل القارئ ، والاستباق أقل انتشاراً من الاستذكار، في النص الروائي ، ولكن ذلك لايقلل من أهميته كمكون سردي له تأثيره في العمل الحكائي . وهذا أمر طبيعي ، لأن الرواية تقص (تروي) أحداثاً قد وقعت، وهي بالتالي تعتمد على الزمن الماضي أكثر من اعتمدها على المستقبل، الا في حالات نادرة اذا تقصد الروائي، ان يبني روايته معتمداً على زمن المستقبل .

أولاً : وظائف الاستباق

القفز من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) ومحاولة الولوج الى المستقبل ، تقنية زمنية، تخل بالنسق الزمني، المتسلسل ، لأحداث الرواية ، وتجعل القارئ أمام مفارقة سردية، يتطلع من خلالها الى الأمام ، مشاركاً الى حد ما في أحداث الرواية ، وبذلك يكون ازاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد، وتتابع الأحداث ، والكشف عن خفايا الشخصيات.

من أهم الفوائد التي يحققها الاستباق ، كمكون سردي ، التمهيد لأحداث سيجري سردها لاحقاً ، وهدفها اعداد القارئ لتقبل ماسيجري من تغيرات ، وأحداث مفاجئة له ، أو ظهور شخصيات جديدة على مسرح الأحداث .

والفائدة الأخرى للأستباقات، الأعلان ((عما ستؤول اليه مصائر الشخصيات ... مثل الأشارة الى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص))[2].

وهناك فوائد أخرى ، للأستباقات ، منها ملء الثغرات الحكائية، التي يخلفها السرد، ويسمى هذا النوع من الاستباقات بالمتممة أو المكملة[3]، فضلاً عن هذه الاستباقات ، يوجد نوع آخر هو الاستباقات التكرارية ، التي تلعب دور الأنباء ، وترد في العبارة المألوفة ((سنرى فيما بعد)) ، مخلفة لدى القارئ حالة انتظار . ويفرق (جينيت) بين الفواتح وبين الانباء

---

(1) نقلاً عن : غائب طعمة فرمان روائياً – دراسة فنية – فاطمة عيسى جاسم : رسالة دكتوراه – جامعة الموصل : كلية الآداب : 34 .

(2) بنية الشكل الروائي : 132 .

(3) مدخل الى نظرية القصة : 80 .

((الفاتحة، بعكس الانباء ، ليست مبدئياً في المكان ، الذي تحتله من النص الا ((كبذرة بلا معنى)) نكاد لانحس بها ولا نعرف قيمتها كبذرة الا فيما بعد وبصفة استذكارية))[1].

وعلى الرغم من أن للأستباقات فوائد عديدة ، لكنها لاتحتل المساحة المكانية نفسها، التي تحتلها الاستذكارات على خارطة النص الروائي ، وترى (سيزا قاسم) ، أنه من أسباب الأقلال من استعمال هذه التقنية أنها ((تتنافى مع فكرة التشويق ، التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الأجابة على السؤال ((ثم ماذا)) وأيضاً مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها ويفاجأ مع قارئه بالتطورات ، غير المنتظرة . والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي أن يشير فيه الى احداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم ، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع ، قبل وبعد ، لحظة بداية القص ويستطيع الاشارة الى الحوادث اللاحقة من دون اخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني))[2].

ويبدو أن الرواية العربية الحديثة ، قد اجتازت هذه المرحلة ، واستطاعت ان تحافظ على عنصر التشويق ، في الوقت ذاته ، الذي تقدم فيه الاستباقات .

فالروائي يستطيع أن يبتعد عن المباشرة في طرح الآراء المستقبلية ، او التوقعات الفجة، غير المنطقية ، لكي يبقى محافظاً على عنصر الأثارة في روايته ، حتى آخر جزء فيها.

وغادة السمان مثلها كمثل أغلب الروائيين العرب ، تعاملت في رواياتها مع الاحداث الساخنة التي عاشتها المنطقة بعد هزيمة حزيران عام **1967** ، ((الرواية العربية المعاصرة في جلها ، رواية مسيسة ، مؤسسة لسرد تاريخ أشخاص ، تاريخ أحداث ، وقائع ، ووثائق ، ومنغمسة بأهداف (اجتماعية ، سياسية ، ايديولوجية) تستثمر الأرث الادبي الحكائي ، وتصطفيه سرداً حكائياً على مستويات متفاوتة في الأداء والتقنية والرؤى ، من واقعية

---

(1) نقلاً عن : م . ن : 81 .
(2) بناء الرواية : 44 .

مسطحة ارثة ، الى رمزية ، تستفيد من حداثوية تقنية الغرب))[1] .

اذا ما علمنا ذلك، فأن الروائي العربي ، حاول – في أغلب الأحيان – أن يمرر الخطاب السياسي والايديولوجي من خلال الخطاب الروائي، على حساب فنية الرواية ، وهذا ما حاولته غادة في رواياتها الثلاث، لذلك جاءت بعض الاستباقات التي حاولت تقديمها فجة وبعيدة عن الفنية المطلوبة، بينما كانت بعض الاستباقات ، مثالاً للكمال الفني، بعيدة كل البعد عن السقوط في المباشرة ، بخاصة رواية (بيروت 75) التي تكاد تكون رواية استباقية، حتى ان بعض النقاد اطلق عليها تسمية ((اسطورة النبؤة))[2] .

ثانياً : الاستباق كتمهيد

من أهم الفوائد التي يجنيها السرد من الاستباقات ، التطلع الى الأمام ، ومحاولة استكشاف المجهول ، حيث تقوم الشخصية الروائية عادة ، بتخمينات لما يدور حولها من أشياء مجهولة، تكون على شكل استفسارات ، والاستباق هنا ، ما هو الا تمهيد وتوطئة لما سيحدث، حيث يعد الروائي ، قارئة لاستقبال الاحداث التي سيقدمه لاحقاً .

ومن هذه الاستباقات التمهيدية ، ما نراه في بداية رواية (بيروت 75) ، حيث يقوم (فرح) بوضع عدة احتمالات لمعرفة ، ياسمينة ، وهو يراها للمرة الأولى ، مسافرة معه في سيارة الأجرة نفسها بأتجاه بيروت ((تراها تلميذة في بيروت ؟ انها أكبر من ذلك . لعلها في الخامسة والعشرين . تراها ذاهبة لتشتري ثيابها كالبورجوازيات الدمشقيات ؟ لكن أمها تبدو رقيقة الحال . تراها مثلي تفتش عن المجد))[3].

وعلى الرغم من أن (فرح) ، لم يعد يهتم بهذه الاستفسارات ، فيما بعد ، وانشغل بأحلامه الخاصة ببيروت ، ولم يعرف من هي (ياسمينة) وسبب سفرها الى دمشق ، الا أن الكاتبة تعمدت تقديم هذا المقطع السردي ، لكي تسوغ تقديمها ، بعد ذلك مباشرة ، معلومات عن شخصية (ياسمينة) فالاستباق كان هنا مجرد تمهيد لتقديم معلومات عن هذه

---

(1) اسئلة الرواية : جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : محمد الجزائري : 18 .
(2) غادة السمان بلا أجنحة : 121 .
(3) الرواية : 8 .

الشخصية، وبذلك يكون قد حقق غايته، فحاول الكشف ، عما كان مجهولاً للقارئ بواسطة تطلعات (فرح) محققاً في الوقت ذاته، متعة واثارة لدى القارئ ، عن طريق اشراكه في هـذه التطلعات وأسهم في دفع الاحداث الى الأمام ، عن طريق التلاعب الزمني الحاصل من القفز الى المستقبل، حتى وان كانت المعلومات التي قدمها غير يقينية ، ولم تتحقق فيما بعد ، عندما كشف السرد تباعاً عن شخصية ياسمينة «فروعة الأستباقات لا تأتي من دقة الرؤيا المستقبلية للكاتب بقدر ما تنشأ من قدرته على خلق عالم خيالي مقنع ، بهيكلة الفكري وبقوانينه الخاصة»(1).

ومن أمثلة الاستباقات التمهيدية، ما تقدمه لنا (الراوية) في رواية (كوابيس بيروت) من أسئلة حول مصير شقيقها المفقود، الذي لاتعرف عنه شيئاً منذ غادر المنزل ،«لكن ! ترى أين هو الآن ؟ هل خرج حقاً لأحضار الطعام، أم تراه رحل الى الأبد ؟ ... أم تراه يرقد على رصيف (الكليمنصو) القريب وفي رأسه رصاصة قناص ؟ »(2) .

هذه الأسئلة، ترد في ذهن (الراوية)، وهي تضع اجابات مسبقة ، عن مصير شقيقها، ويتبين لنا، مدى الحيرة والصعوبة، التي تواجهها (الرواية) ، وهي تحاول القفز من الحاضر، الى المستقبل، لأجل معرفة المجهول، بعد هذا المقطع الاستباقي يرد ، مقطع سردي ، ويبدو وكأنه الجواب، على ما حاولت (الرواية) معرفته ولم تستطع.

«رن الهاتف ... ركضت كالمجنونة . . ربما كان أخي . . لم يكن هو . . . كان صوتاً غريباً، وكان الصوت يقول : طلب مني شقيقك الأتصال بهذا الرقم وابلاغك أنه في السجن! . .

– في السجن ؟ لماذا ؟ ماذا فعل ؟ . . .

– لقد القي القبض عليه بتهمة حمل سلاح غير مرخص به !! . .

وانفجرت أضحك وأشهق بدموعي . . . يا بيروت . . . يا مسرح

---

(1) عالم الرواية : 129 .

(2) الرواية : 59 .

اللامعقول !!...))[1]

ومن الاستباقات التمهيدية المهمة في رواية (بيروت 75) هذا المقطع السردي ((خرج فاضل بك السلموني من باب قصره في حي اليرزة الارستقراطي في بيروت ، فسرت في الحديقة حركة غير عادية . . . ركض السائق وجاء بالكاديلاك فوراً من الكراج وتحلق حول البيك بعض ذوي الحاجات والتصق به مرافقوه يكشون عنه الناس الذين انتخبوه ذات يوم نائباً في البرلمان . . . أبعدوهم جميعاً الا رجلاً عجوزاً ضئيل الجسد كان يصيح بصوت عال جداً لايتفق وضآلة جسمه : قلت لك أن الأسرائيليين أحرقوا محصولي ونسفوا بيتي. تعال وأسكن معنا في أراضيك وأنظر ماذا يحدث ! وكان صوته عالياً كأنه مجرد حنجرة كبيرة، كأن جسده وكيانه قد استحالا الى حنجرة .. رد البك بصوت هادئ كالقضاء لايرد : نصحتك مراراً أنت وأهل القرية بعدم ايواء المخربين ولم ترتدعوا . . . تسموهم فدائيين وهم سبب خراب القرية ! ﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾.

صرخ العجوز : وتستشهد أيضاً بآيات الله ؟ . . ياويلك من ! . .

ولم يكمل الجملة فقد نزلت على وجهه لطمة أخرسته ربما لوقت طويل . . . وربما لأنفجار قريب .))[2]

المقطع الأخير هو الذي يتحقق فيه الاستباق التمهيدي ، في هذه الكلمات القليلة تمهد الكاتبة لما سيحدث في مدينة بيروت من انفجارات دامية ، وبوصف أن هذه الاستباقات لم تتحقق داخل العمل الروائي فأنها تبقى تمهيداً لأحداث لم تقع بعد وهذه الكلمات الست هي أخطر ما في الرواية كما قال أحد النقاد .[3]

نسوق مثالاً آخراً لتوضيح كيف يصبح الاستباق تمهيداً وتوطئة لأحداث لم يأت السرد عليها بعد في هذا المثال يبدو أمير النيلي المثقف الوطني والمفكر الوحدوي حائراً أمام شخصية خليل الدرع وماهية هذه الشخصية ، والاستباق طويل جداً حتى يكاد يكون أطول

(1) الرواية : 61 .
(2) الرواية : 46 .
(3) غادة السمان بلا أجنحة 104 .

الأستباقات في روايات غادة . "غادر أمير المقهى وهام على وجهه وقد خلف على منضدتها شاباً آخر سيجوع بعد ساعات . . . وقد قذف به الوطن الى الجنة الموعودة . . . ماذا كان اسمه ؟ خليل الدرع ؟ ما الفرق . . . كل يوم ينزف الوطن ويرمي بهم الى الغربة نهراً من الهدر . انه بالتأكيد ليس من فئة الاثرياء الهاربين بكنوزهم من وهج الثورات التي يخشونها . . . ولا من أبناء الباشوات تراه من اولئك المغامرين الباحثين عن الثروة والمغامرة بين فتات موائد بعض الأثرياء العرب الذين اتخذوا من اوروبا وكراً وملجأ اولئك الذين وطنهم المال وجواز سفرهم دفتر شيكاتهم وبيوتهم طائرات تنقلهم بين غرف متناثرة في ارجاء الأرض لا قضية عامة تشغلهم ولا خاصة غير أن يصير الثري أكثر ثراء . . . هل هو قادم للتمسح بهم ؟ هل هو مرشح قواد لراقصة أو مطربة ؟ لا يبدو ذلك على وجهه الصارم ، وسيفشل في ذلك حتى ولو حاول ليست لديه الموهبة ويفتقر الى خامة وغد . . . هل تراه من تلك الفئة التي قررت ببساطة أن ثمة حياة أفضل في مجتمعات أخرى غير بلادهم ؟ شاب متعلم ومرهف ضعيف أمام قسوة الحياة جرب محاولة التبديل في وطنه وفشل وركب الطائرة هارباً بعد المحاولة الأولى (. . . . .) تراه من الفئة الثالثة التي حاولت البقاء في الوطن والتبديل رغم سياط القمع وقوى التشريد وقهر الناس في رزقهم وكراماتهم ؟ خليل هذا هل اشتغل بالسياسة كمحترف ؟ لايبدو علية ذلك أيضاً . . . أم أنه كان يتجرأ على قول رأيه فقط وتلك جريمة لا تغتفر ؟ ينبذه بعض مجتمعه المقموع خوفاً من سياط القمع على الجميع بسبب أمثاله ، يحاول أهله اسكاته قبل أعدائه (. . . . .) تراه مشروع مناضل جرحته الخيبة وقتله جوعه الى الديموقراطية والحرية اللتين يتناقص اوكسجينهما يوماً بعد آخر في فضاء معظم الوطن العربي ، هرب ليس طمعاً بالنقود والأثراء بل لأنه – بكل بساطة – فقد طاقته على الاحتمال ؟ هل انهارت احلامه ويئس من التبديل نحو الاقل رداءة فقرر الهرب من الطوفان حاملاً بؤسه وحلمه معه ؟.

أم أنه طالب يفتش عن مورد رزق اضافي ؟ المأساة أنهم لا يعودون بعد ذلك الى الوطن . . . معظمهم لايعود . . . يتفرنجون ويبقون في اوروبا k ويتزوجون وينجبون أولاداً لا ينطقون كلمة عربية واحدة . . . انه يحاول تحذير طلبته دوماً من مصير كهذا ولكن

. . . هل هو مشروع مثقف قادم للأرتزاق والأستزلام لمن يدفع أكثر أم تراه عنصراً فعالاً في احدى شبكات المخابرات العربية ، يجرب الأندساس بين شبكات المناضلين العرب ؟ هل كان يتجسس عليه شخصياً ؟ هل قرروا اعادة الكرة بعد محاولة اغتياله السابقة الفاشلة وأحسنوا اختيار تنكر جلاده الجديد كفقير متعب ؟ أم أنه جلاد سابق مطرود من عمله ، ومرتزق هارب من غضب زبائنه السابقين وأولادهم وأحفادهم ؟ . . . ما الذي قذف به الى هنا ، اللقمة أم البطر ؟ القمع أم شهية الرفاهية ؟ . . . أهو من فئة المناضلين الهاربين ؟ أم من فئة القامعين الهاربين من القمع الجديد البديل ؟ هل هو جلادي الخاص المرتزق ؟ . . . (. . . . . .) لا . . . لا . . . لايعتقد أن ذلك الشاب الغريب خليل الدرع من الجواسيس والأرهابيين، ولكن المرء لم يعد يعرف شيئاً حقاً هذه الأيام . . . المفاجئات كلها ممكنة))[1].

الاستباق هنا لم يقدم للقارئ أي شيء جديد لأنه تعرف على شخصية خليل منذ بداية الرواية ويبدو أن الكاتبة لم تجد غير هذه الطريقة لتملأ الثغرات الحكائية التي خلفها السرد فأسهمت هذه الاستباقات في تضخيم حجم الرواية دون أن تقدم أي معلومات جديدو أو تسهم في بناء الأحداث الرئيسة أو دفعها الى أمام على العكس من ذلك أثقلت من كاهل الرواية وبخاصة أن غادة حاولت تمرير أفكارها الخاصة عن طريق تداعي أفكار أمير ، فقدمت لنا مجموعة بانورامية من المعلومات حول أحوال العرب في اوربا على اختلاف مذاهبهم وثقافاتهم وميولهم ، كل ذلك أدى الى ترهل السرد ومراوحته في مكانه على الرغم من أن الكاتبة حاولت أن تجد لها غطاءاً شرعياً لتمرير ارائها عن طريق شخصية أمير ولكن يبدو أن هذا المقطع الاستباقي أساء الى الرواية والشخصية معاً .

ثالثاً : الاستباق كأعلان

بينما تكون المعلومات التي يقدمها الاستباق التمهيدي غير يقينية مقابلة للتحقق أو عدمه وضمنية فأن الاستباق الأعلاني ((يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها

(1) ليلة المليار 107 - 110 .

السرد في وقت لاحق))[1] .

أي أن الأعلان عبارة عن اشارة واضحة وصريحة عما سيقدمه السرد لاحقاً وهذا النمط من الاستباقات قليل جداً في الرواية المعاصرة حيث يبدو وكأنه تدخلاً مباشراً من قبل الكاتب الذي لايترك للمتلقي فرصة للتوقع والتأويل وبذلك ينهي فكرة الأثارة والتشويق ، وتقسم الاستباقات الأعلانية الى نوعين رئيسين هما :

1. الصريحة

وهي التي تتحقق فيما بعد ويتأكد القارئ مما أعلن عنه سابقاً وهذه الأعلانات تقسم أيضاً الى نوعين :

أ. الأعلانات قريبة المدى :

وهي الأعلانات التي تتحقق مباشرة بعد الأعلان عنها ولاتكون هناك مسافة كتابية كبيرة بينها وبين موضع تحقيقها .

وفي روايات غادة السمان شواهد لهذا النوع من الأعلانات منها المثال الآتي حيث أن الراوية في نهاية كابوس (92) تتمنى أن لاتعود وتحلم بكوابيس من جديد ((أشهد كيف يتحول الجسد الحي الى كومة من الأعصاب النازفة المرمية على سرير بارد في الظلام ، بينما تزدهر نبتة الكوابيس الوحشية وتنمو وتخرج من الأذنين والعينين والأنف والفم كما تنمو الديدان والطحالب على فوهات الجماجم والهياكل نصف المتآكلة في المقابر ... لم أنم جيداً منذ عصور. . . طموحي الوحيد نوم بلا أحلام ولا كوابيس))[2].

فكأن أمنية الراوية هنا دعوة صريحة للأعلان عن قدوم كابوس جديد مباشرة حيث لا يتأخر ظهور الكابوس الآتي ((ظهر المذيع على شاشة التلفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار كان يرتدي ابتسامة منشاة وثياباً كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعاً أسوداً ولايظهر من وجهه غير ابتسامة وثقبين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة ....))[3].

---

(1) بنية الشكل الروائي 137 .

(2) كوابيس بيروت 136 .

(3) الرواية 136 .

وبما أن الحادث الرئيس منعدم في هذه الرواية التي تعتمد على توالي الكوابيس التي تعبر عن حكايات جانبية لأناس عديدين فأن هذا المقطع السردي يدل على استمرارية تعايش الراوية مع الكوابيس البيروتية .

ومن أمثلة هذا النوع ما نجده في هذا الأستباق الأعلاني اذ أن ياسمينة تعلن في نهاية أحد الفصول – فصول هذه الرواية غير مرقمة – عن حيرتها فعليها أن تقرر أما الأنتقال الى شقة نيشان أو العودة الى شقة أخيها "الآن عليها أن تقرر الأنتقال الى شقة نيشان أو الى شقة أخيها . عليها أن تختار نهائياً بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومساً ناجحة . وتكومت على الأرض واغلقت عينيها محاولة التقاط صوتها الداخلي الحقيقي ... "(1) .

وهذا الاستباق ما هو الا اعلان واضح – على الرغم من الحيرة البادية على ياسمينة – عن عودتها الى شقة أخيها وهو ما يتحقق مباشرة في بداية الفصل التالي "عادت الى شقة أخيها لم يكن في حقيبتها نقود ، فقد كف نمر منذ أسابيع عن اغداق المال عليها كجزء من خطته للتخلص منها وتسليمها لسواه ، وهي خجلت من أن تطلب نقوداً من نيشان . لقد نسيت شقيقها في غمرة عذاها طيلة الأسابيع الماضية . ولم تكن على أي حال تملك نقوداً لتمنحه بعضها "(2) .

الاستباق هنا أسهم في دفع الأحداث نحو الأمام ونموها حيث لاقت هذه الشخصية مصرعها على يد شقيقها بعد عودتها خالية الوفاض من نمر ونيشان .

ومن الامثلة الاخرى لهذه الاستباقات ما نلحظه في المقطع السردي الآتي اذ أن كفى تشعر أن هناك من يراقبها وهي برفقة الفتى الأيطالي ، بعد ذلك يعود السرد مباشرة ليخبرنا أن زوجها خليل هو من كان يشاهدها "ضمها اليه أمام حديقة بريتز ويك فأستجابت له بحرارة أدهشته، وأسندت رأسها الى كتفه وهي تمضي معه الى بيته في فندقه أو كهفه ... وخيل اليها أن نظرات ما تخترقها .. التفتت الى الحديقة الملاصقة للرصيف وألقت بنظرة سريعة عامة فلم تر أحداً تعرفه .. فعادت الى طائرها تلامس جناحيه وتتحسسهما .. وتحلم

---

(1) بيروت 75 – 86 .

(2) م . ن . 87 .

بايقاع البراكين والزلازل))[1] . هذا الأعلان عن وجود شخص ما يراقبها يتحقق مباشرة ((رفع خليل رأسه وحدق من جديد في الرصيف والبحيرة كمن يراهما للمرة الأولى ... الأمواج البشرية المتلاطمة تتوالى، جمال وصحة وثراء وكلاب مدللة ... وهذه التي تستند برأسها على كتف الشاب الغربي الوسيم تشبه كفى ... ترفع رأسها وتضحك وهي تقذف بشعرها الى الوراء ..يا الهي انها كفى .. كفى نفسها مع غريب جديد لعلها ستنسل معه الى غرفة في أحد الفنادق كما فعلت يوم لحها مع الغريب الآخر نديم ... تأملها خليل كأنه لايعرفها ... ولم يشعر بشيء ... لا بالغيرة ولا بالغضب ولا الأسى ... لا شيء غير احساس هامد كأنه مخدر يتعفن ثم أنه يشعر بالعالم كله يخونه ... فلماذا يبالي بخيانتها وحدها ... ووجد نفسه يتمتم (من يهن يسهل الهوان عليه / ما لجرح بميت ايلام) ... التفتت كفى صوب الحديقة أخفى وجهه خلف جريدته . . . لم يكن يريد أن ترى أنه رآها !!..))[2] .

ب. الأعلانات بعيدة المدى

النوع الثاني من الأعلانات الصريحة هو مايتحقق بعد مسافة بعيدة نسبياً عن المكان الذي أعلنت فيه حتى أن القارئ يكاد ينساها .

من النماذج المهمة التي توضح هذا النوع ، الأعلان الذي يقدمه رغيد الزهران أثناء حواره مع مدير أعماله نديم عن نيته في تبني فتاة لتلميع صورته أمام الرأي العام وأظهاره بمظهر المحسن الكبير ((علينا التفكير بوسيلة لتلميع صورتي أمامه ... كأن أقوم بعمل انساني ما أحيطه بهالة دعائية ... كأن أنقذ امرأة جميلة من الموت بكل فروسية وشهامة .

– سنجدها وننقذها .))[3]

ويتأخر ظهور هذه الشخصية حتى أن القارئ ينسى أمر هذا الأعلان الذي يتحقق بعد (116) صفحة وهو أمر قياسي في روايات غادة ((أعلن رغيد ، بحرية الزهران نطق بالأسم وصمت قليلاً كأنما ليدرس وقعه الموسيقي وجرسه ... لم يقل احد شيئاً وأنما بدا الفضول في

---

(1) ليلة المليار 262 – 263 .
(2) ليلة المليار 264 .
(3) م . ن . 73 .

العيون المتطلعة الى ما جاء في الصحيفة عن سيدة أو طفلة تدعى بحرية الزهران يبدو أن أمرها يهمه وتحمل أسمه وقد تكون قريبته ..

تابع رغيد : بحرية الزهران فتاة فقيرة مهجرة أصيب المبنى الذي تقطنه وأسرتها ومئات المهجرين – على ذمة الجريدة – وطار بقنبلة تفريغية ... تحطم المبنى بأكمله على رؤوس الناس كما لو داسته قدم جني ... البنت نجت ، كانت فيما يبدو خارج المبنى ، قادمة للأحتماء به أو راجعة الى بيتها ويبدو أنها حين هدم البيت رأته ، ووجدوها تركض كالمجنونة حول الأنقاض ››[1].

ونظرا للمسافة البعيدة بين الأعلان وموضع تحقيقه فأن هذا المقطع السردي يسبب الأرباك للقارئ ممتحناً في الوقت ذاته ذاكرته .

ومن الاستباقات الأخرى ذات البعد القياسي في روايات غادة الأعلان الآتي عن موت الساحر وطفان محترقاً ‹‹استعاد الساحرالمرآة فوجد شارة الأستفهام وقد تكاثرت حتى كادت تغطي السطح الزئبقي المخاتل لزجاجها ... ثم صارت تتحرك وتغور كديدان صغيرة تتأهب لألتهام جثته ... وصرف نسيم باشارة من يده دون أن ينطق بحرف واحد ... بقية النهار ! ... لكنه صنع دمية لبحرية غرس الدبابيس فيها وعزم عليها وأحرقها في المجمرة فأحس بالنار تحرقه هو أيضاً . لكنه كرر ذلك مرات عديدة ››[2].

ويتأخر تحقيق هذا الأعلان حتى الصفحة (**471**) عندما يحترق الساحر وتنجو بحرية ‹‹كان المشهد عجيباً ... الساحر كومة مشتعلة راكعة قرب فراش كالأتون ، والدخان قليل كأنما تنصهر الأشياء في بوتقة لا مرئية ... كان حريقاً غريباً لم يشهد له مثيلاً لأن النار توقفت من تلقاء نفسها أم أن الفضل يعود لمهندسه الذي أفهمه أنه سيزود القصر بموكيت ضد النار ؟ وحين وصل رجال الأطفاء والأسعاف لم يكن ثمة حقاً ما يستدعي حضورهم لكنهم أعلموه بأنهم وجدوا في الغرفة بقايا جثة واحدة لذكر ... اذن أين بحرية ؟ هل تمكنت من الهرب عبر النافذة أو الباب ، أو أنها لم تكن في الغرفة حين شب الحريق ؟ .. وماذا كان الساحر يفعل في

(1) ليلة المليار 189 .
(2) م . ن 329 .

غرفتها ؟ .. ».

2. المغلوطة

يتم في هذا النوع من الاستباقات الأعلان عن أمر ما كظهور شخصية جديدة أو أحداث ثم يسارع السرد لنفي ذلك . وهذا النمط من الأعلانات نادر جداً في روايات غادة ومن أمثلته الأعلان الذي يرد على لسان فرح اذ يتمنى العودة الى دمشق والزواج من رفيقته في السيارة «لو أعود . لو نعود معاً أنا وهذه المرأة البيضاء السمينة .. أتزوجها ؟ ربما . نقطن في بيتي بدوما . أتابع الذهاب الى مركز عملي بدمشق كل يوم حتى أموت . ستسمن . ستفوح منها رائحة الطبخ والشتائم . سأصير مديراً لبقية الموظفين وأصاب بالسل من تنقلي شتاءاً بين دوما ودمشق بالروماتزم أيضاً »[1].

وبعد أن يطمئن القارئ الى أن فرح سيعود الى دمشق يأتي الراوي مباشرة لينفي ذلك ويؤكد استحالة عودته «ابتعد عنها حتى كاد يلتصق بالسائق لا .. لا يريد امرأة ولا عودة .. يريد بيروت »[2].

ونلحظ أن هذا الأعلان على الرغم من عدم تحققه له تأثير واضح على شخصيات وأحداث الرواية فيما بعد حيث أن السفر الى بيروت هو المحرك الرئيس لأحداث الرواية ولولاه لما لاقت الشخصيات ذلك المصير المأساوي في بيروت الذي تراوح بين القتل والجنون.

وفي مثال آخر تعلن الراوية عن قتلها لشخص ما حاول سرقة البيت «استيقظت فجأة على حركة مريبة خلف النافذة كأن هنالك من يحاول أن يفتحها ... وغمرني خوف مسعور كتيار كهربائي جبار ... وقبل أن أعي تماماً ما أفعله ، فوجئت بأنني أرفع المسدس في الظلام وأطلق النار بأتجاه النافذة !... وسمعت شهقة احتضار خافتة أو صوت سقوط شيء على الأرض ... كان الصوتان على درجة عظيمة من الوضوح ، أو أن حواسي كانت على درجة غير عادية من الأرهاق ... وصرخ أمين في الوقت ذاته تقريباً ... أشعلت الشمعة . أمين يرتجف : ماذا حدث ؟ سمعت صوتي بارداً : لقد قتلت شخصاً كان يحاول التسلل من النافذة

---

(1) بيروت 75 : 8 .

(2) الرواية 8 .

... صرخ يا الهي ... ربما كانوا أكثر من واحد ... وفكرت بهلع : أنه على حق .. فالآن لن يكتفوا بالسرقة، بل سيلجأون الى القتل انتقاماً لشريكهم ››[1].

سرعان ما يكتشف القارئ أن توقعات الراوية لم تكن دقيقة وانها لم تقتل أكثر من كلب كان يعبث بالقرب من النافذة ‹‹ركضت وامين نحو النافذة . كان الفجر الرمادي يغمر العالم بضياء كئيب وتحت النافذة وجدت جثة قتيلي : كلب !... ››[2].

رابعاً : أنماط الأستباق

كما بينا أنماط الاستذكار، سنحاول أن نتعرف على انماط الاستباق، في روايات غادة السمان بالأعتماد على ما قدمه الباحثون والدارسون، يذكر جيرار جينيت نمطين رئيسين للأستباق هما :

‹‹- داخلي وهو ذو علاقة مباشرة بالخبر الأساسي .

- خارجي وهو لايتداخل "Inter Ferer" في الخبر الأساسي لأن وظيفته هي ايضاح ما سبق أو ما سيأتي من أخبار جانبية ››[3] .

ويعتمد وليد نجار على رأي جينيت هذا في دراسته لروايات نجيب محفوظ .[4] وتعتمد دراسة أخرى في تقسيمها لأنماط الأستباق على قضية (من يحكي) وهل السارد شخصية متضمنة في الحكاية أم غريب عنها ؟ وما هو الا سارد لأحداثها ، فأذا كان مستوى السرد ذاتياً فيكون القارئ ازاء استباقات ذاتية ، واذا كان السرد موضوعياً تكون الأستباقات موضوعية.[5] وفي روايات غادة سيحاول البحث رصد هذين النمطين الرئيسين وتقسيمهما الى استباقات داخلية وأخرى خارجية حسب ارتباطها بأحداث وشخصيات الرواية .

---

(1) كوابيس بيروت 317 .

(2) الرواية 318 .

(3) نقلاً عن : قضايا السرد عند نجيب محفوظ 96 .

(4) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 101 .

(5) مدخل الى نظرية القصة 77 .

1. الأستباقات الموضوعية

يقدم الراوي غير المشارك في أحداث الرواية هذه الأستباقات على شكل توقعات لمستقبل الشخصيات وما سيجري من تغيير وتطور في أحداث الرواية ، وتقسم هذه الأستباقات الى :

أ. الداخلية

من النماذج التي توضح هذا النمط الأستباق الآتي الذي يقدمه لنا الراوي عن قاتل رغيد الزهران ((يتمنى لو يعرف اسم قاتله ... طالما استحلف الشيخ وطفان ليقرأ في كرته الزجاجية الشفافة اسمه ... طالما أحضر له الزنجار والزرنيخ الأخضر والزنجفر والكافور والسنبل البغدادي وقلب ديك أزرق ، ولبان ذكر وبزر ريحان وبخوراً ليكتب له اسم قاتله لكن الساحر اللعين – أو الجني الذي يتملكه – يسخر منه بأستمرار ولا يكتب في المندل الا اسمه رغيد، ولأنه يحب نفسه حتى العبادة ولا يمكن أن ينحرها ، فقد وظف وكالة تحريات للتأكد من أن أحداً من الذين يقتربون منه لم يحمل اسم رغيد يوم مولده))[1] .

هذا الأستباق يقدم للقارئ عن طريق السرد الموضوعي عارضاً لأحداث ستقع في المستقبل لشخصية رئيسة من شخصيات الرواية ، ولا يتحقق هذا الأستباق الا في خاتمة الرواية عندما يموت (رغيد الزهران) غرقاً في حوض السباحة نتيجة لأفراطه في شرب الخمرة. بذلك يكون لهذا الأستباق تأثيراً واضحاً على البناء الروائي العام .

وفي مثال آخر لهذا النمط تقدم لنا (الكاتبة) ما يشبه التنبؤ لمصير (ياسمينة و فرح) في بداية الرواية ((ياسمينة وفرح يتأملان بيروت من بعيد كطفلين مسحورين . يهبطان من السيارة، يسيران قليلاً الى جانبها ريثما يتم السائق تبديل العجلة . وفي ضوء السيارات الكثيفة يبدوان هشين كأجنحة الفراش قبل الأحتراق))[2]. ويلاحظ أن الأستباق موجود في المقطع الأخير اذ أن بيروت هي النار التي احترق بها الفراش الدمشقي في خاتمة الرواية .

---

(1) ليلة المليار 27 .

(2) بيروت 75 : 10 .

ب. الخارجية

في هذا النمط يبقى السارد موضوعياً وتختلف الأستباقات مع البنية الروائية العامة، اذ أن علاقتها تنصرف الى الأحداث الثانوية التي تنير الأحداث الأساسية في الرواية، من هذه الأستباقات الخارجية ما نراه في رواية (ليلة المليار) حيث يرى (خليل الدرع) ناقة في حديقة بيت آل الغنمالي – في سويسرا – ويتوقع موهّا ((غادر خليل المكان سريعاً ، ماراً بالصحراء الأصطناعية الصغيرة ، حيث مهمة الرجال منع العشب من النمو .. ولمح الناقة من بعيد .. بدت له نقطة بنية .. تحتضر على ورقة خضراء))[1] .

هذا الأستباق كبنية صغيرة لا علاقة له بالبنية الحكائية الأساسيية ودلالته هي التي توضح تصرفات بعض الشخصيات كعودة خليل الى وطنه ، فخليل الذي هجر بلاده مرغماً لم يألف (سويسرا) ولا صقيعها ، فهو كما يقول ((ابن الرمال والشمس))[2] ، لذلك عاد الى وطنه مثله كمثل الناقة التي لم تألف برد سويسرا لذلك ماتت رغم الأجواء التي هيأت لها . وهذا النمط من الأستباقات قليل جداً في روايات غادة .

2. الذاتية

في هذا النمط تقدم الأستباقات عن طريق الشخصية التي قد تتوقع ما سيؤول اليه مصيرها ، أو ما سيجري لها في المستقبل ، وتنقسم هذه الأستباقات الى :

أ. الداخلية

هذا النمط من الأستباقات هو الأكثر ظهوراً في روايات غادة وهي ذات علاقة وثيقة بالبنية الحكائية العامة ، وبشخصيات الرواية الأساسية .

في رواية بيروت 75 تقدم لنا (ياسمينة) استباقاً لما سيحدث لها في المستقبل ((حين يأتي لن أسأله أين كان ، ولن أعاتب ، ولن أقول شيئاً ... سأتابع خطة الأنتظار والصمت ... بأنتظار سقوط المقصلة فوق رقبتي ... أحس أنها هناك وأنها ستسقط ولكنني لا أستطيع

(1) الرواية 169 .
(2) م . ن 21 .

مناقشته في ذلك ما دام ينكر بأستمرار ... كل ما أملكه هو أن أنتظر اعدامي كي أسأله بعد ذلك لماذا ؟ ! ››[1] . على الرغم من أن هذا المقطع الأستباقي الذي قدمته الكاتبة – عن طريق ياسمينة – لتسويغ الخروج القسري لهذه الشخصية من الرواية ، بمقتلها على يد شقيقها، يبدو أن هذا التصرف من قبل الكاتبة افتعالياً لتمرير أفكارها من جديد حول قضية المرأة، فالشقيق لم يثر في بداية الرواية عندما كانت (ياسمينة) تأتيه بالنقود وعندما اختفت النقود ظهرت الكرامة المهدورة التي من واجبه الدفاع عنها .

ومن النماذج الأخرى في الرواية الأشارات التشاؤمية التي يقدمها لنا (فرح) وكأنه يتنبأ بمستقبله في مدينة بيروت ، حيث يربط بين ثلاث نسوة ذاهبات الى مأتم وبين المصير الذي سيؤول اليه ‹‹لماذا ينتحبن هكذا ؟ تراني ذاهباً الى موتي وعرافات القدر يشيعنني ويبكينني.››[2]

لاشك أن هذه البنية الصغيرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقات داخلية مع الحكاية الأساسية التي تدفع خمساً من شخصيات الرواية نحو نهايات مأساوية ومن ضمنها (فرح) .

وفي مثال آخر تقدم لنا (الراوية) توقعاً حول قيامها بزيارة الى دكان الحيوانات الأليفة، وهو ما يتحقق فيما بعد ‹‹لعلها بدأت تجوع . لعل الطعام في أقفاصها قد نفد . والماء أيضاً. حتى ولو أراد صاحب الدكان اطعامها لعجز عن ذلك في مثل هذه الظروف ... لا أعتقد أن أحداً يمكنه الوصول اليها ... ربما كنت قادرة على ذلك ، اذا تسللت من باب بيتنا الى الحديقة ومنها الى نافذة المخزن الخلفية التي يوازي ارتفاعها سطح الأرض عند سور حديقتنا››[3].

ب. الخارجية

هذا النمط قليل أيضاً في روايات غادة ، اذ ان الشخصيات قلما تقدم معلومات استباقية عن أحداث لا همها ولا تؤثر في مصائرها .

---

(1) الرواية 51 .

(2) الرواية 7 .

(3) كوابيس بيروت 69-70 .

نقرأ في رواية (كوابيس بيروت) مجموعة من هذه الأستباقات التي تقدمها لنا شخصية (الموت) حول شخصيات ستلقى حتفها في مدينة بيروت ، ونلاحظ أن هـذه الشخصـيات ليست رئيسة في الرواية ، ولا حتى مصائرها تؤثر في أحداث الرواية الأساسية "سيارة اسعاف فيها عشرة مسلحين أحياء . سيوقفهم حاجز . سيقول السائق : معي عشر جثث أنقلـها الى المقبرة . لن يصدق عناصر الحاجز . لكنهم سيسمحون له بمتابعة السير . لايكاد يتابع سـيره حتى يطلقوا على السيارة الرصاص . سيموت المسلحون العشرة وسيتابع السائق سـيره الى المقبرة فعلاً ، وفي سيارته عشر جثث فعلاً . الرجاء أخذ العلم واجراء المقتضى حالاً .

فاتورة : على الجسر المسمى بأسمك (جسر الموت) ... ستمر عشـرات السـيارات وسيطلق القناصون الرصاص على من فيها ... سيارة مرسيدس تقل صحفيتين همـا فاطمـة وماري سيخطئهما الرصاص فلا تتعرض لهما مؤقتاً .... المهم أن تتولى أمر بقية المارة جميعـاً على جسرك هذا الصباح .

فاتورة : الحاج شبور سيصاب ابنه بالرصاص خطأً اثر معاقرته لرشاش حربي ، وثلاثة من رفاقه الحاج شبور سيقسم أنه اذا مات ابنه الذي نقل الى المستشفى بحالة خطرة فأن ثلاث جنازات أخرى سوف تخرج الى الشارع مع جنازة ابنه : جنازات رفاقه الثلاثة ! توجه فـوراً الى المستشفى للقبض ومر برفاقه الثلاثة أيضاً .

فاتورة : زين الحي قتل وستخرج جنازته ظهراً وسيطلق شبان الحي الرصاص بهـذه المناسبة كما هي العادة في هذه المدينة ، شبان الحي المجاور سيظنون الرصاص موجهاً الـيهم وسيردون عليه بالمثل وستقع مذبحة شهية الرجاء تشريفنا الى منطقة الأشـتباكات والقيـام بواجباتك . "[1]

(1) م . ن 176 .

الفصل الثاني

معجلات السرد



معجلات السرد

- **مدخل**

هنالك حقيقة لايمكن تجاهلها، وهي عدم قدرة الروائي على تدوين الاحداث جميعها واعطائه لها ، قيمة في عملية السرد الروائي ، فهو يقوم بعمليات كثيرة ، لاجل التخلص من كل ماهو زائد وغير ضروري، متحاشياً رواية كل شيء .

مالت الرواية العربية الحديثة إلى تكثيف الزمن الروائي ، متأثرة بنتاجات جـــويس وفرجينيا ووولف ، في (عوليس) و (السيدة دالاواي) وغيرها من الروايات الاخرى . وتغير معنى الديمومة ((فنحن لم نعد " نتابع" حياة ما ، حادثة بعد حادثة ، في سرد بطيء حيث يجري الزمان محتفظاً بكتلته وقسوته تتخلله تعليقات ، ان القاريء ليوضع في " حاضر مؤثر " أبدي وموجز معاً ، مكثف عن طريق وعابر إلا أنه في الواقع " معلّق " وينعكس كل شيء في هـــذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات سريعة إلى الوراء))[1] .

ومع ظهور الحركة الشكلانية ، والدراسات السردية الحديثة ومعها مصـــطلحات (زمنية الحكاية) و (زمنية السرد) ، ومدى التناسب بين عدد الاعوام أو الشهور أو الايــام ، وحتى الساعات والدقائق التي استغرقها الحدث من زمن الحكاية ، وبين عدد الصفحات التي احتلتها من حجم النص . وبدات العديد من الدراسات التي حاولت ضبط العلاقــة ، بــين هاتين الزمنيتين ، ومحاولة ايجاد حلاً موفقاً لمشكل السرعة السردية ، وتباطيء السرد ، ومــع (جيرار جينيت) تم ارساء قواعد ثابتة للتعامل مع هذه الاشكالية ، التي يطلق عليها مصطلح (سرعة النص) ، وتمثلت لديه ((النسبة بين طول النص وزمن الحدث ، وهكذا يمكن قيــاس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة) الحدث مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات والطول (طول) النص مقاس بالكلمات أو الاسطر أو الصفحات))[2].

(1) تاريخ الرواية الحديثة : البيريس : ت : جورج سالم : 360

(2) بناء الرواية : سيزا سالم : 52

وقد اعتمدت اغلب الدراسات العربية ، التي واجهت هـذه العلاقـة علـى رأي جينيت، واطلقت عليها تسميات مختلفة ، منها (تسريع السـرد) ، (تعجيـل السـرد)[1] و (الديمومة)[2] و (الاستغراق الزمني)[3] .

عندما نتحدث عن تعجيل السرد ، والتقنيات التي تعمل على حركتـه ، تواجهنـا تقنيتين هما تقنية التلخيص وتقنية الحذف (القطع) ، تقابلهما في تعطيل السرد وتحديد حركته تقنيتا المشهد والوقفة الوصفية ، ويسمي جينيت هذه التقنيات الاربـع اسـم ((الاشـكال الاساسية للحركة السردية ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين ، امـا الطرفـان النقيضان فهما الحذف والوقفة ، الاول ويكون فيه زمن السرد منعدماً أو أصغر بما لايقاس من زمن القصة، اما الثانية فيكون فيها زمن القصة منعدماً أو يكاد ، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الاحيان " حوارياً " وقد عرفنـا بأنه يحقق، اصطلاحاً نوعا من المساواة الزمني بين السرد والقصة ، ثم الخلاصة وهي آتية مـن التسمية الانجليزية (Summary) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصـغر بكثير من زمن القصة))[4].

ويرى أحد الباحثين ، أنه ، إذا كانت دراسة (سرعة السرد) وقياسها ، مسـتحيلة تقريباً، فان ملاحظة الايقاع الزمني ممكنة بالاعتماد على الاختلاف بين مقاطع السرد ، فهذا الاختلاف هو من يولد لدى القاريء انطباعاً عن سرعة السرد وتباطئه.[5]

وسيعتمد البحث ، على هذا الجهاز الاجرائي ، الذي أوجده (جينيـت) ، وعلـى بعض الدراسات العربية ، التي استفادت منه ، في دراستها للخطاب الروائي العربي ، محـدداً

---

(1) بنية الشكل الروائي : 119

(2) مدخل إلى نظرية القصة : 85

(3) بنية النص السردي : حميد لحمداني : 75

(4) نقلاً عن : بنية الشـكل الروائـي : 144 ، وينظـر : نظريـة البنائيـة في النقـد الادبي : صـلاح فضـل : 425-424

(5) بنية النص السردي : 75-76

التقنيات التي تعمل على تعجيل وتيرة السرد واختصار السنوات الطويلة في بضع جمل أو كلمات، بل أن هذه التقنيات تعمل اكثر من ذلك، حيث يعمد الكاتب في احيان كثيرة إلى القفز تماماً على الزمن الحكائي، متجاوزاً فترات زمنية من دون ذكرها مكتفياً بالاشارة اليها في بعض الاحيان، وفي احيان اخرى قد لايشير إلى ذلك، ولكن القارىء المتتبع لاحداث روايته يستطيع ان يدرك ان هناك حذفاً واسقاطاً لفترات من زمن الحكاية، تجاهلها الروائي في نصه.

وفي روايات (غادة) سيحاول البحث رصد هذين المحورين الاساسيين وتحديد انماطهما ودورهما في البنية السردية العامة.

المبحث الاول : التلخيص

تقفز مشكلة (المصطلح) ودلالته، عند التعامل مع كل قضية سردية، ومصطلح التلخيص حاله كحال بقية المصطلحات الاخرى التي تتأرجح بين عدة تسميات منها : التلخيص[1] والخلاصة[2] والمجمل[3] والايجاز[4] .

وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم ، ذات دلالة واحدة هي اختصار سنين عديدة أو أشهر أو أيام من حياة شخصية أو مجموعة حوادث في بضعة جمل أو كلمات تبقى الفوضى مصاحبة لهذه الظاهرة ، وهي تحديد المصطلح .

يعدّ (فيلدنج) اول من حدد هذه التقنية عندما قال " إننا نسعى فيها (الرواية) أن نقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة اطراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الاحداث كما يخصصون للفترات المشمولة التي تقع فيها أهم

---

(1) نظرية السرد 126 ، وبناء الرواية : سيزا قاسم 56 ، وتحليل الخطاب الروائي 181

(2) بنية النص السردي 76 ، والالسنية والنقد الادبي 98 ، بنية الشكل الروائي 145 ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق 65 ، بحوث في الرواية الجديدة 101-102

(3) مدخل إلى نظرية القصة 86

(4) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 47

الاحداث المؤثرة على مسرح البشرية . ومثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس الصحفات سواء حوت أية اخبار ام لا . وستعمل في الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة : عندما نواجه حادثا خارقا للمألوف ، فلن نألو جهدا أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا . وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضي قدماً لتقديم الاحداث الجسام))[1] .

وتنبه أحدى الدارسات إلى أن لهذه التقنية فوائد عديدة تؤديها داخل العمل الحكائي وهذه الفوائد هي :

((1. المرور السريع على فترات زمنية طويلة (. . . . .).

2. تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

3. تقديم عام لشخصية جديدة .

4. عرض الشخصيات الثانوية التي لايتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية .

5. الاشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وماوقع فيها من أحداث .

6. تقديم الاسترجاع .))[2]

يبدو ان الوظيفة الاساسية للتلخيص كتقنية سردية هي تقديم موجز لاحداث يرى الكاتب أنه من غير الضروري التوقف عندها طويلاً ، مما يوفر للسرد سرعة في حركته وبذلك يسهم التلخيص في ((تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة . . . ولابد كذلك من تثمين اخير لوظيفتها [اي الخلاصة] اللاحمة التي تختص بربط اجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض وتعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع))[3] .

وعلى الرغم من الاهمية التي يحتلها التلخيص كتقنية سردية لها دورها في البناء الروائي العام فإنه لايحتل مساحة كبيرة على خارطة النص الروائي وسبب ذلك يعود إلى

---

(1) نقلاً عن : بناء الرواية : سيزا قاسم 56

(2) بناء الرواية : سيزا قاسم 56

(3) بنية الشكل الروائي 155

حجمه ، حيث لايتعدى بضعة أسطر وفي احيان كثيرة كلمات قليلة .

وهناك من يرى ان العلاقة التي تربط بين المشاهد والتلخيص ، من القوة بحيث ((يصعب فيها احياناً التمييز بينهما في مقطع سردي ما . وباعتبار جدلية العلاقة بينهما ترى أنه يمكننا أن نجد التلخيص الاقصى في داخل المشهد الدرامي ، إذ كلما اتسع المشهد وامتد استدعى التلخيص الاخباري))(1) .

وبالاعتماد على روايات (غادة السمان) سيحاول البحث ، توضيح مسائل ، ترتبط بالتلخيص منها علاقته، بزمنية الاحداث التي أوجزها (الماضي – الحاضر – المستقبل) وبيان مدى التلخيص، الذي يقرب من التلخيص بعيد المدى ، وقريب المدى فضلاً عن كونه محدداً وغير محدد، أي معرفة المدى الزمني الذي استغرقه وبعد ذلك سيحاول البحث الافادة من التقسيم الثلاثي للتلخيص الذي أوجده (جاب لنتفلت) (التقديم الملخص – تلخيص الاحداث غير اللفظية – تلخيص خطاب الشخصيات)، على الرغم من أن هذا التقسيم يؤكد على شكل التلخيص الا على أهميته ودوره في عملية تسريع وتيرة السرد .

اولاً : علاقة التلخيص بزمنية النص الروائي

أ. الماضي

يرتبط التلخيص ارتباطاً وثيقاً بالزمن الماضي فنحن عادة نقدم تلخيصاً لاحداث مضت ، والمتتبع للفن الروائي يجد ان تلخيص الاحداث الماضية هو الاكثر تواتراً ، وغالباً مايجد القارىء نفسه في بداية الرواية امام مجموعة من الخلاصات التي تعطي بعض المعلومات عن شخصية تم تقديمها من قبل السرد . ويعد ((بيرسي لوبوك أول من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي فأشار بوضوح إلى اهم وظائف السرد التلخيصي **recit sommaire** واكثرها تواترا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الامام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة

---

(1) نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي 181

شخصياته الماضية، أي خلاصة ارجاعية))[1] .

يبدو لنا من كلام بنتلي أنه يحاول ان يربط بين تقنية الاستذكار من جهة وتقنية التلخيص من جهة اخرى وبيان مابينهما من وشائج وترابط في الوظيفة ، إذ ان كليهما يسعيان - خاصة في بداية الرواية - إلى ملء الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد نتيجة لحركته السريعة في احيان كثيرة واعطاء القارىء فكرة توضيحية عن ماضٍ لشخصية تم تقديمها ، وبذلك يكون القارىء آزاء تقنية مركبة عند التلخيص والاستذكار ، معتمدة تماما على الاحداث التي وقعت في الماضي .

نقرأ في رواية (بيروت 75) ملخصاً لحياة (طعان) يقدمه لنا الراوي ((تعب من السير في الشوارع مثل ابطال افلام المافيا ، متلصصا وخائفاً تعب من حمل المسدس الذي لايجيد حتى استعماله . تعب من الاختباء في بيت شقيقه نواف ، واغلاق الباب بالمتاريس . تعب من اسدال الستائر وتحاشي الوقوف امام النوافذ . تعب من البطالة وانتظار الموت الذي يجيء ولايجيء . تعب . . . تعب))[2] .

يبدو هذا المقطع السردي للوهلة الاولى وكأنه وصفاً لحال طعان ، بعد عودته من الغرب ولكن المتتبع لاحداث الرواية يجد ان هذا المقطع ماهو الا ملخص للاحداث التي مرت بهذه الشخصية بعد ملاحقته من قبل افراد قبلية اخرى لقتله .

ونجد في انموذج اخر ان الراوية تطوي الزمن في بضع جمل ملخصة اطواراً من حياتها الماضية ((لقد كنت دوماً وحيدة ومشردة بين القارات والمدن والشوارع والرفاق ، مما سبب شبه قطيعة بيني وبين اخوالي السوريين . . . لقد كنت دوما غجرية المدن ماكاد استقر في مدينة اوروبية حتى أرحل إلى اخرى بعد ان اخلف ورائي بيتا ومهنة ومكتبة وحلقة صغيرة من الاحباب والاعداء . . . لقد كنت دوماً راحلة بين الدروب ، شعري وسادتي ، وجسدي حقيبتي ولقائي مع يوسف وحده جعلني أحس احيانا بالحاجة إلى كهف أضع فيه طفلي منه بعد

---

(1) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 146

(2) الرواية 61

الحمل . . . لكنني لم احمل ولم أضع ومضى يوسف »[1]

ان تجربة الحصار التي عاشتها الراوية عرت الواقع أمامها فهي سواء كانت (حرة/الماضي) ام (سجينة/الحاضر) فهي في الحالتين كلتيهما وحيدة لذلك تعمدت ان تحيط نفسها بمجموعة من الرجال العاجزين ، امين وأبوه ، أو شقيقها الهارب ، أو حتى ذكرى يوسف ، ففي لبنان الحرب الاهلية ، تبدو الانثى هي الاقوى وهي الاقدر على صنع الحياة ويبدو ان هذه الرواية استمدت هذه الرؤية من احتضانها تجربة ذاتية ومزجها بفضاء موضوعي واسع على وفق رؤية خاصة للعالم .[2]

وفي رواية (ليلة المليار) نجد ان التلخيصات المرتبطة بالزمن الماضي كثيرة ومتعددة منها مانلاحظه في المقطع الاتي « سبعة اعوام من التعايش مع الموت علمت الناس متابعة حياتهم اليومية العادية قبل التوقف لدفن موتاهم ، أو بكاء أحبائهم . . . سبعة اعوام صنعت مجتمعا يبدو من الخارج شبيها بقطيع من النمل يدوسه عملاق جيئة وذهابا ومن لاتصبه الضربة القاتلة يتابع دربه ضاحكاً أو باكياً . . . لكنه يستمر »[3]

نلحظ في هذا المقطع السردي ان التلخيص لايقدم لنا اضاءات عن ماضٍ لشخصية معينة يتتبعها السرد ، بقدر مايلخص لسبعة اعوام من الحرب الاهلية في لبنان (75-1982) وكيف أصبحت الحرب مع كل ماتمثل من دمار وموت وخراب عادة مألوفة من قبل السكان فالكاتبة تقدم لنا ملخصا لهذه الاعوام السبعة القاسية والطويلة مستغلة في الوقت ذاته هذا التلخيص لاجل ملء الثغرات الحكائية التي خلفها السرد الراوئي نتيجة لسرعته في عرض احداث الرواية .

ونقرأ في الرواية ذاتها ملخصا يقدمه لنا الساحر (وطفان) لمصرع شقيقه إذ تعود به الذاكرة إلى الماضي البعيد « كانت الكرة الشفافة امامه . . حاول ان يشيح بوجهه عنها . .

---

(1) كوابيس بيروت 89

(2) مكونات سردية في رواية كوابيس بيروت : بدر مقري : المشكاة : الدار البيضاء : ع (11) : 1989 : 29

(3) الرواية 13

لم يستطع . . . شاهد داخلها شقيقه الاكبر يصرخ ، وأمه تنتحب . . . كان ذلك عام 1968 لايملك الا أن يتأملها داخل كرة السحر الشفافة . . . (غيلان ارجوك لاتذهب تكفيني مصيبتي بوالدك . . لقد قدمنا إلى فلسطين شهيداً وانتهت قصتنا . .)

– لم تبدأ بعد . . أرجوك ان ترضي عني ياأمي . .

– سيغضب عمك

– لو ضربني بالسوط لما أبمت له . . . إني ذاهب . . . فدعيني اودعك بالفرح لابالدموع... دخل عمي غاضباً . . ستنظم إلى الفدائيين ؟ سنرى مايقوله جدك . . ومضى . . ولم يقل جدي شيئا وجدوه في فراشه صباح اليوم التالي ميتا بالسكتة . . وذهب أخي غيلان. . وقيل لنا أنه شهيد وقيل أنه مازال حياً وقد يقرع الباب ويعود يوما ما . . ولم تبكِ امي فرحاً . . وحين رزق بأولاده لم تبد عليها المبالاة ، كانها غسلت يديها من اسرة النحس تلك ويوم اكتشفت انه فاسد كابي وشقيقي غيلان وانه يشتغل بالسياسة ويفضل عمله كسائق تاكسي على مهنة الاجداد السحرة لم تقل كلمة . . عمي كان قد بدأ يشيخ ولم نعد نخشاه وكنت اعمل مساعداً له على مضض ولكن علاقته بالجان والجيران ظلت طيبة وظل ينفق على الاسرة باكملها ، كما هي تقاليدنا . . . وكان أخي برقان يتحفنا كل عام بفم جديد جائع ، ويأتينا من وقت إلى اخر حاملاً رشاشه ومضروباً وثملاً حتى هربت زوجته وخلفت لاختي ودعة ثلاثة اطفال عليها ان تتبناهم . . وقيل لنا أنه حائر ، يتنقل بين التنظيمات المختلفة ، يتشاجر ، ضيع الهدف وسط التناقضات ، كان بائسا وشرساً وكنت احبه (. . . . .) ثم اختفى عدة ايام هاربا من البيت وعاد الينا مثقوبا بالرصاص ومكوما فوق سيارته التاكسي امام الباب . . كان ينتظرونه وأعدموه))[1] .

من الملاحظ في هذا المقطع السردي أنه على الرغم من طوله النسبي فهو يلخص لعدة سنوات ولاكثر من شخصية مقدما لنا عن طريق الساحر وطفان معلومات وحوادث

---

(1) الرواية 147-148

كثيرة حاول ان يحشرها جميعا في هذا التلخيص ويلحظ ان هذا المقطع ومقاطع اخرى كثيرة في الرواية متكئة على امكانية حركة الواقعين السياسي والاجتماعي معتمدة على الارث الادبي الحكائي منه مقدمة كل ذلك في صياغة فنية مشبعة بمناخ رمزي وواقعي .[1]

ب. الحاضر

على الرغم من ميل تقنية التلخيص الواضح في التعامل مع الزمن الماضي فلا يعني ذلك اننا لانجد تلخيصات لازمنة اخرى في النص الروائي ، فكما تعمل هذه التقنية في الزمن الماضي فانها تعمل أيضاً في حاضر الرواية ومستقبلها . ان التلخيص الاستذكاري اكثر وجودا على خارطة النص الروائي من الانماط الاخرى للتلخيص حيث يوجد كم هائل من الاستذكارات وبخاصة في الرواية العربية الحديثة التي ابتعدت نوعا ما عما كان يعرف برواية الحقبة واصبحت تعالج قضايا لايمتد زمنها الروائي اكثر من أيام قليلة وبذلك تستعين بالاستذكارات للتوضيح في بعض الاحيان ولملء الثغرات الحكائية في احيان اخرى .

وهناك من يرى ان التلخيص لايتحرر من سطوة الماضي حتى وان عالج الزمن الحاضر « الخلاصة لاتتحرر ابدا من ظل الماضي الذي يبقى متحكما في خلفيتها ونمط اشتغالها، وبعبارة ادق فالخلاصة ، وخلاصة الحاضر تحديداً تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة وتفسح المجال لذلك امام القارىء لكي يستجمع صورة الاحداث كما يريد له السرد ان يلم بها »[2] .

وبالاعتماد على روايات غادة سنحاول ان نبين مدى عمومية هذه المقولة وانها لاتصدق على كل كل خلاصات الحاضر التي قد تنفصل تماما عن الماضي وتتحرر من سيطرته وتكون وظيفتها الاساسية بيان الوضع الحالي أو المستقبلي للشخصية . وفي روايات غادة يبدو هذا النمط من التلخيص قليل بالقياس إلى تلخيصات الماضي فهذه الروايات تبدو وكأنها مجموعة اشارات أو ومضات لبضعة ايام معتمدة في بنائها على الاستذكارات عن طريق

---

(1) الاستهلال : فن البدايات في النص الادبي : ياسين النصير 139

(2) بنية الشكل الروائي 148 ، وينظر رواية الاصول واصول الرواية : مارت روبير : ت وجيه أسعد 118

استحضارات الوعي .[1]

ومثال ذلك مانجده في هذا التلخيص الذي تقدمه لنا الراوية في رواية (كوابيس بيروت) عن وضعها الآني والتوتر الذي تمر به وهي تبحث عن أشياء يوسف ويبدو هذا المقطع مشحونا بالتوتر والتعب والارتباك والخوف « قررت البحث في غرفة مكتبي ساعة من البحث المضني وانا متوترة رعباً ، ولم أجد شيئا . ساعة اضطررت خلالها لفتح النوافذ كي يدخل ضوء النهار لانقطاع التيار الكهربائي وتعرضت لوابل من مطر السماء ومطر الارض الرصاصي المحرق ، ورياح الشتاء التي بدأت تطلق صرخات الوصول إلى محطتنا الحزينة . . . ساعة قلبت فيها ادراجي كلها . . تطايرت اوراقي . . تطايرت حواسي . . تطايرت قدرتي على التركيز . . ولم اجد شيئاً »[2] .

ونقرأ في رواية (ليلة المليار) ثلاثة أمثلة توضح هذا النمط ، في الاول نجد ان الرواي يقدم لنا ملخصاً ليوم واحد أو بعض يوم ، لخليل الدرع وهو يطوف في شوارع جنيف «هام على وجهه طويلا . . كان يحس بقوة خارقة تتفجر من اعماقه ، ونشوة خاصة تلفه . . طاف في جنيف القديمة وأزقتها الحلوة ومشى حتى متحف الاثينيه ثم مشى طويلاً من متحف إلى آخر ومن جنة إلى أخرى ودخل معرضا فنياً واستمتع باصوات التماثيل وحفيف الاشجار في ريح اللوحات ومشى ومشى حتى وجد نفسه في هذه الحديقة فطاف بورودها النادرة حوضا بعد اخر ولكل حوض اسمه المدون إلى جانبه »[3] .

يبدو ان خليل يبحث عن الحياة الحقيقة في هذه المدينة الاوربية ويحاول جاهدا الابتعاد عن اجواء اللهو والمخدرات والنساء التي يحاول صقر ان يغمره بها ، انه يطوف بهذه المدينة الجميلة ذات المتاحف والمعارض والحدائق وفي حلقه غصة على وطنه الذي هجره والحرب الاهلية واسرائيل تفترسانه ، ولهذا التلخيص وظيفة مهمة وهي بيان الحالة النفسية التي تمر بها هذه الشخصية (خليل) فضلاً عن فائدته للسرد الروائي بوجه عام من جهة تسريعه

---

(1) غادة السمان بلا أجنحة 152

(2) الرواية 120

(3) الرواية 213-214

للسرد وعرضه مجموعة من الاحداث ملخصة في أسطر قليلة .

والمثال الثاني يبدو وأنه مثال انموذجي للتلخيص بصورة عامة حيث يبين كيفية ذهاب خليل إلى مترل أمير النيلي طالباً عنده المشورة والامان فينساب السرد بايقاع سريع على شكل مفردات تختصر المسافة التي قطعها خليل للوصول إلى دار أمير " التاكسي . . شوارع . . وقوف . . عداد . . نقود . . مصعد . . جرس . . يرن الجرس عدة مرات دون ان يلحظ ان الباب مفتوح على مصراعيه وصوت يصرخ من الداخل . . أدخل أدخل "[1] .

يبدو خليل وكأنه راكض والسرد معه في أقصى حالاته من السرعة والايجاز .

وفي مثال ثالث من هذه الرواية نلحظ ملخصا لحال نديم وهو ينتظر وصول (بحرية) في المطار فضلاً أنه يلخص عملية الوصول ذاتها "هرع نحو باب الاستقبال . أطلت بحرية . . . مسح العرق المتصبب منه بمنديله الحريري . . . اقتربت بحرية . . . وصلت بحرية"[2]

نلحظ تعاقب مفردات (أطلت/اقتربت/وصلت) وكاها ترسم لنا لوحة لانكاد نراها دفعة واحدة إنما يكون ذلك بالتدريج ، فالاطلالة اولاً ثم الاقتراب النسبي وبعد ذلك لحظة الوصول لبيان تأثير هذه (الفتاة/الرمز) على نديم وكيف ان وجودها له تأثيرعليه وعلى كل شخصيات الرواية ، ولو أننا لانريد أن ندخل في متاهات التأويل ، ولكن يبدو ان هذه الفتاة بحرية ماهي الا لبنان/بيروت الجريحة النازفة التي بدات تطارد أبنائها في الغربة .

جـ . المستقبل

هذا النمط من الاستباقات هو الاقل تواتراً في الرواية لانه مرتبط بالاستباقات لذلك سنحاول ان نختار النماذج التي تحققت فيما بعد لكي يصدق عليها هذا التقسيم .

نقرأ في (بيروت 75) تلخيصا مستقبلياً يعلن فيه (ابو مصطفى العياد) عن امور جديدة ، ستطرأ على حياة ابنه (مصطفى) ، يلخصها ببضع كلمات "هذا ابني مصطفى بصف البكالوريا . . سيترك المدرسة ويتعلم الصنعة لانني تعبت . . سيحل محل أخيه المرحوم

---

(1) م . ن 214-215

(2) م . ن 235

علي))[1] .

نلحظ ان السرد يقدم لنا تلخيصاً لاحداث ، ستأخذ حيزاً من حجم الرواية فيما بعد وبذلك يكون عمل هذا النمط ، عكس النمطين السابقين اللذين يلخصان احداث كثيرة من الحكاية لحساب السرد الذي يتضاءل ، بينما نجد في هذا النمط ان السرد سيعود ويتحدد، بعد أن يتحقق الاستباق . والوظيفة التي يؤديها هذا النمط من التلخيص ، هي ذاتها التي يؤديها الاستباق ، حيث يقدم للقاريء معلومات سابقة ، عمّا سيؤول اليه السرد ، لتهيئته لاستقبال الاحداث وتصرفات بعض شخوص الرواية التي قد تبدو غريبة .

ومن النماذج الاخرى مانجده في رواية (كوابيس بيروت) حيث تقدم لنا (خاتون البصارة) ملخصاً لما سيحدث في الرواية بأكملها من حوادث القتل ، والدمار ، والخراب ((خاتون تحدق في كرتها الزجاجية الشفافة . البيك يسألها . ماذا ترين ؟ تكاد تعترف له بأنها لاترى شيئاً وترمي اليه بنقوده القذرة وتتخلص منه ، لكن كهارب ذات رائحة كريهة كانت تنبعث منه وتشلها وظلت نظراتها مسمرة على الكرة الزجاجية وفوجئت بأنها لم تعد فارغة وانها ترى في داخلها (البيك) نفسه مقتولاً وقد ارتمت جثته وفيها أكثر من ثقب يتفجر منه الدم.

سألها ماذا ترين ؟ كانت تستطيع ان ترى الدم يتفجر من الثقوب الكثيرة للجثة بجلاء ، أما الوجه وجهه فكان يتبدل ، يصير وجوها كثيرة لرجال اخرين لاتستطيع تمييزهم ولاتعرف أكثرهم وان كانت قد شاهدت صور بعضهم في الصحف . .

قالت : أرى دماً . . . كثيراً من الدم . . . كثيراً من الدم . . . وظلت تحدق مذهولةً. تحول المشهد إلى حقل شاسع من الرماد والجثث ، وبرعم صغير اخضر يشق طريقه وسط زلزال جبار . . . يسألها ماذا ترين ؟

تقول : رجلاً له رأسان كل رأس يشتم الاخر ، عقرباً يلدغ ذاته في حقل من الجمر. جنازة لشخص (كبير) والناس يركضون فيها ويعزفون على المزامير .

---

(1) الرواية 27

يسألها وماذا أيضاً ؟ لاتسمع صوته . تتوهج كرتها الزجاجية وتتلاحق المرئيات داخلها . ترى جبالاً مغطاة بالثلج والسنديان والارز والجثث وشواطيء رملية شاسعة والدم يصب في البحر انهاراً . . . ثم يأتي زلزال وتتفكك الارض إلى قطعتين كبيرتين بينهما هوة شاسعة عميقة الاغوار . تنبعث من قاعها نار تبلغ السنتها عنان السماء ، ويأتي زلزال أخر وتتفكك الارض إلى عشرات القطع وتتلاحق الزلازل وتتمزق الارض تماماً ، ويتفجر المزيد من ينابيع الدم ويزداد عدد الشقوق والنيران منها والزبد يتفجر كالينابيع النارية ، والارض تبتلع الناس والاغنام والمزامير والبيوت والاشجار وتهب عاصفة من نار . صراخ وتصير عيون النساء ثقوباً مليئة بالدم والجمر» [1] .

على الرغم من صعوبة التمييز بين التلخيص ومجموعة المشاهد ، في هذا المقطع السردي استطاعت الكاتبة ان تقدم ملخصاً واسعاً جداً . لاحوال لبنان وما ستفعله الحرب الاهلية ، في قادم الايام ، ويبدو هذا المقطع السردي امتداداً لنبوءة العرافة (فايزة) في رواية (بيروت 75) ولكنها اوسع ، وهناك مجرد اشارة لما سيجري في المستقبل « اغمضت عينيها وارتجف جسدها أو الروح (العليمة) التي تقمصتها ركضت بعدها بيدها على الورق وجعلتها تكتب بلغات الادمية ، وعادت تستولي عليها فصارت تنتفض بشدة وخرج من حنجرتها صوت غير آدمي ، كصوت رجل محشور داخل كفن وقالت : أرى حزناً كثيراً . . . أرى
دماً . . . كثيراً من الدم ! . ثم صارت تشهق وترتجف كأنها تشهد أمام عينيها مذبحة قادمة من المستقبل» [2] .

وهناك نماذج اخرى لهذا التلخيص المستقبلي منها ، الحوار الذي يدور بين (رغيد الزهران) ومدير اعماله (نديم الغفير) وفيه يقرر (رغيد) تسليم (نديم) إلى الشرطة في أحد الاقطار العربية ليحل محله ويقدم لنا هذا النموذج تلخيصا لما سيكون عليه (نديم) طيلة عام

« هذا مناسب للجميع . . . ستعترف بالذنب . . . وبانك ومعاون المهندس

---

(1) الرواية 154-155

(2) الرواية 48

شريكان في اللعبة . . . ستسجن ، ولكنني سأكون قادراً على مساعدتك . . . سأخرجك من السجن بعد عام وربما قبل ذلك حين ينسى الناس الحادثة . . . سأحفظ لك ارباحك من المشاريع الباقية التي تتأثر بهذه الهزة . . سأرعى اسرتك وأولادك ولن يتشرد أحد أو يعلن افلاس أحد»[1] .

في هذا المقطع السردي اختلاف عن النماذج السابقة ، حيث ان الامثلة الاخرى تقدم اولاً على شكل استباقات تتحقق فيما بعد ويكون الهدف الرئيس من تقديمها اعداد القارىء لما سيطرأ من جديد على مسار السرد ، اما هذا المثال فرغم كونه مقطعاً استباقياً الا أنه لايتحقق فيما بعد ، حيث ينهي موت (رغيد الزهران) كل شيء ويستطيع (نديم) ان ينجو وبالتالي تكون وظيفة هذا التلخيص التي قدمها للسرد ، الكشف عن نوايا (رغيد) تجاه (نديم) وما ينوي ان يعمله في المستقبل موضحاً في الوقت ذاته جوانب من شخصية (رغيد) القوية، المتسلطة ، وهذا المثال هو الوحيد في روايات (غادة) الذي ورد على شكل تلخيص للمستقبل وفي الوقت ذاته كان استباقاً مغلوطاً .

ثانياً : مدى التلخيص

هناك فرق واضح بين تلخيص يوجز لنا سنوات طويلة من زمن الحكاية وتلخيص اخر لايتجاوز مجال عمله بضعة ايام أو ساعات .

وبما ان هذا البحث يعتمد في تصنيفاته على النماذج الموجودة في روايات (غادة السمان) فلا ضير من التذكير ثانية ان هذه الروايات لاتدور في زمن طويل نسبياً ، حيث ان الزمن الذي تدور فيه أحداث (بيروت 75) لايتجاوز الشهرين (نهاية الصيف وبداية الخريف)، اما رواية (كوابيس بيروت) فان زمنها الروائي لايمتد لاكثر من (عشرة أيام) ، و (ليلة المليار) تدور احداثها في صيف 1982 ، ولاتتجاوز شهرين (حزيران وتموز) .

وبالطبع فان هذا ليس دليلاً على ان الرواية التي تمتد إلى سنوات وسنوات اكثر اهمية من القصة التي لايتجاوز زمنها اليوم الواحد « قد تحكي القصة عن يوم واحد في حياة

---

(1) ليلة المليار 449

البطل ، ولكنه يوم مشحون بالانفعالات ، والعواطف والصراعات ، بحيث يكشف في عمقه عن وقع الماضي والحاضر والمستقبل عليه .»[1]

وفي هذا البحث سنكون إزاء نوعين من التلخيصات ، الاول هو التلخيص البعيد وهو قليل في روايات (غادة) ، والتلخيص القريب الذي يوجز لنا (اشهراً أو أسابيع أو أيام أو حتى ساعات في احيان كثيرة) وسيقسم كل نوع إلى محدد وغير محدد ، واعتمد البحث في هذا التقسيم على أراء جينيت التي استفاد منها بعض الدارسين العرب في تحليلهم للخطاب الروائي العربي .[2]

أ. التلخيص البعيد

وهو تقنية زمنية تعمل على تلخيص السنوات الطويلة في بضع جمل أو كلمات مما يوفر للسرد سرعة وتدفق ويتضاءل حجم السرد قياساً إلى حجم الحكاية التي تتمدد وتتسع ويقسم هذا النوع إلى :

1. المحدد :

نقرأ في رواية (ليلة المليار) تلخيصاً لحياة (دنيا الغفير) وهو تلخيص محدد بدقة وبعيد المدى حيث يغطي فترة ثمانية عشرة عاماً ، « هاهي الآن في ردهة الفندق السويسري الفاخر . . . تغادره وتجد نفسها في أحد شوارع جنيف ، ومقابل الفندق مازال ذلك البناء الشاهق منتصبا حيث كانت تعمل منذ ثمانية عشر عاماً قبل ان تتحول إلى زوجة مليونير . . . ايام كانت تدرس وتعمل وتقرأ الكتب وتشاهد المعارض وتنصت للموسيقى وتحصي نقودها عدة مرات قبل التورط في شراء رف جديد لمكتبتها ، ايام كانت في الصحف عن اشياء اخرى غير عناوين (العلماء الروحانيين) و (الفلكيين) ايام كانت تلتقي مع (قراء الثقافة) لا (قراء الفناجين)»[3] .

نلحظ ان مشاهدة دنيا للبناء الذي كانت تعمل فيه شكل حافزاً لذاكرتها لتعود إلى

---

(1) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة : نبيلة ابراهيم 42

(2) ينظر : قضايا السرد عند نجيب محفوظ 48 و بنية الشكل الروائي 149-151

(3) الرواية 22

الماضي البعيد ملخصة عدة اعوام من حياتها في جنيف مقارنة بين وضعين مختلفين وطورين من اطوار حياتها .

ومن النماذج الاخرى التي توضح هذا النمط مانجده في رواية (كوابيس بيروت) وهذه الرواية تحتوي على أكثر من مثال وسبب ذلك يعود إلى احتواء الرواية الكثير من الحكايات الجانبية مثل (حكاية ملك الموت/مجموعة الاطفال/ المقبرة/ المستشرق) وغيرها من الحكايات الجانبية مما فرض على الكاتبة ان تعود إلى ماضي اكثر من شخصية .

والمثال الاول من هذه الرواية الملخص الذي تقدمه الكاتبة لحياة (منصور) عامل البنك الفقير « لقد قضى عشر سنوات وهو يحلم كل ليلة بأنه يقدم على (مافعله) . . لكنه لم يكن ينوي ارتكابه حقاً ، وكانت احلام اليقظة كافية لتنفس بعضاً من مرارته . (. . . . . .) لايدري بالضبط ولايريد ان يدري . . . كل ما يدريه أنه قضى عشرة اعوام يحلم بأنه يحمل (تذكرة هوية) رجل سواه وشجاعة رجل سواه ليقوم بماارتكبه اليوم . . . عشرة اعوام والحلم نفسه يراوده . في البداية كانت عملية عد النقود تسبب له الماً خفيفاً . . . فقد كان فقيراً معدماً . . . ومرض أمه الخبيث بحاجة إلى نفقات مروعة لتسكين الامها فقط . . . وكانت نقوده تذهب إلى جيب الطبيب وكان يحب ذلك الطبيب ويشكره بصدق بينما هو يودع بين يديه في نهاية كل شهر راتبه المتواضع بأكمله . . . كان محروماً من النساء لأن النساء – عشيقات كن ام زوجات – يتطلبن النقود اولاً ثم الرجل . . . وكان محروماً من الدراسة لأن الاساتذة يتطلبون (الاقساط) اولاً ثم العلم . . كان محروماً من الضحك والفرح والرفاق والمعطف الدافيء شتاءاً والقميص الناعم صيفاً ، وعليه ان يرتدي الثياب نفسها صيفاً وشتاءاً ريثما تبلى على جسده الواهن . . . ولكنه كان لاينسى شكر الطبيب كلما دفع له راتبه بأكمله آخر كل شهر . . »[(1)] .على الرغم من الطول النسبي الذي يتمتع به هذا المقطع السردي إلا انه في كل الاحوال تلخيص لفترة زمنية طويلة (عشر سنوات) من حكاية عامل البنك (منصور) ، حاولت الكاتبة من خلاله استعراض حياته والبحث عن الدوافع التي أدت

---

(1) الرواية 302-303

به إلى القيام بـــ (نسف البنك) بعد أن ساقت لنا مجموعة من الاسباب التي جعلـت منـه يتصرف على هذا النحو ، محاولة تقديم رؤيتها الخاصة للحرب الاهلية في لبنان عـن طريـق تأكيدها ان هذه الحرب ماهي الا صراع طبقي بين الغني والفقير ، وليست حرباً طائفية بـين فئتين مختلفتين .

وفي نموذج اخر نلحظ تلخيصاً يغطي فترة تمتد حوالي (سبعة عشر عاماً) ويأتي ضمن مشهد حواري يدور بين المفكر (أمير النيلي) وصديقه (بسام) حيث يقدم (امير) ملخصاً لحياة صديقه وهو تلخيص محدد .

((– أعني ان تحضيرك للدكتوراه منذ بدأت الحرب اللبنانية هو حجة للـهرب . . وأنـت تعرف ذلك . محامٍ ناجح مثلك ، ناضج مثلك مارس المهنة مدة عشرة اعوام ، يترك كـل شيء فجأة يوم اندلاع الحرب اللبنانية عام **1975** مدعياً أنـه يريـد متابعـة دراسـته للدكتوراه . . . أليس ذلك هرباً ؟ أهكذا نصفع الحرب اللبنانية ومآسي الـوطن ام أننـا لانصفع إلا النساء ؟

– أنا حر . . . قـررت أنـي راغـب في الحصـول علـى الـدكتوراه مـن جامعـة كامبردج . . لقد حلمت دوماً بالدراسة هناك .

– أربعة اعوام في كامبردج . . . ولم تنجز عملك فابعدت . . وظللت تنتقل من جامعة إلى اخرى ، وتنفق مدخراتك ، وتخشى من انجاز عملك كي لاتواجه لحظة الاختيار : العـودة إلى الـوطن أو الغربـة . . . إنـك تفضـل ان تفطـن الانتظـار والغبـار .

(. . . . . .) إنك مذعور ، لقد توقفت عن ممارسة أي نشاط منذ ثمانية اعوام ونسـيك العالم .))[1]

ان المشهد الحواري الذي دار بين الشخصيتين تضمن اكثر من تلخيص بعيد وكلها تلخيصات محددة، والمشهد الحواري قد يتضمن تلخيصاً في بعض الاحيان .[2]

فاننا نواجه في هذا المشهد الحواري تلخيصاً لحياة (بسام) قبل اندلاع الحرب الاهلية

(1) ليلة المليار 159

(2) بنية النص السردي 128

في لبنان، وتتكون من عمله بالمحاماة ونجاحه في هذا العمل ، وهذا التلخيص محدد بفترة (عشر سنوات) . والتلخيص الثاني محدد أيضاً حيث يرد ذكر عام (1975) وبذلك تكون مدة التلخيص (سبعة اعوام) ، وهو يوجز الفترة التي قضاها في اوربا ، والتلخيص الثالث محدد أيضاً وهو يخص الفترة التي قضاها (بسام) في جامعة (كامبردج) ومدهما (اربعة أعوام) ، والتلخيص الرابع محدد بفترة (ثمانية اعوام) وبذلك نواجه نصاً يتكون من مجموعة من الخلاصات المختلفة من حيث مداها والموحدة من حيث الوظيفة التي تلقي الضوء على ماضي شخصية (بسام) ووجود هذه التلخيصات في مقطع سردي واحد يجعل من السرد يسير بسرعة كبيرة وهو يطوي هذه السنوات من حياة (بسام) في بضعة أسطر . ونقرأ في رواية (كوابيس بيروت) تلخيصاً بعيد المدى أيضاً ولكنه أقرب من النماذج السابقة حيث لايتجاوز العام الواحد ، وهو محدد بدقة أيضاً « لقد جاء بثرائه وسحره وقال إنه يحبها ، والتصق بها طوال عام لقد جاء وضحكا وعبثا ، وهاهو يخلفها للدمار دون ان يكلف نفسه عناء السؤال عن مصيرها (. . . . . . .) هاهو قد هرب وخلفها وحيدة . شعرت بغربة حقيقة عنه وبان اخر خيط يشدها اليه قد قطعته رصاصة . . . »[1] التلخيص يوجز لنا عاماً من ماضي (امرأة = بيروت) قبل اندلاع الحرب الاهلية إن هذه المرأة أو المدينة هي مجرد غانية هجرها الرجال، لعدم توافر الامان في لبنان فدلالة هذا المقطع واضحة ولا تحتاج إلى جهد تأويلي فما المرأة إلا بيروت التي أصبحت نهايتها كنهاية اية غانية امتد بها العمر .

2. غير المحدد

ينقسم هذا النمط إلى قسمين :

(الاول) هو التلخيص البعيد غير المحدد والذي يخلو من اية اشارة تدل على مدة الفترة الزمنية الملخصة ، ومن أمثلة هذا التلخيص مانجده في رواية (ليلة المليار) ويأتي ضمن مشهد حواري يدور بين (رغيد الزهران) وخادمه (نسيم) .

« – معذرة . لعلك تذكر أنه كان فقيراً وباع كليته ليدفع اقساط الجامعة ونفقات

(1) الرواية 300

علاج أمه لاليؤسس تجارة بثمنها .))[1]

لانستطيع هنا ان نحدد المدى الزمني للتلخيص ولازمن الاحداث التي يرويها (نسيم) وذلك لخلو التلخيص من أية اشارة تدل على المدة الزمنية التي استغرقها . فليس امامنا الا خبر من قبل (نسيم) عن حادثة بيع كلية (سري الدين) الطالب العربي الفقير لـ (رغيد) قبل فترة زمنية بعيدة لانعرف مدها وبذلك نكون ازاء مقطع سردي يتركنا في حيرة عندما نحاول ان نتعرف على مدته الزمنية .

وفي رواية (كوابيس بيروت) نجد مثالاً اخر لهذا النمط من التلخيص ((وصل السائح المغترب إلى الفندق الفخم المطل على البحر . . . كان قد غاب زمناً طويلاً يوم سافر حفظوه في مدرسة القرية إنه من سلالة المردة ، وان مرقد عنزة جده مكان فريد وتحت روثها توجد احجار الاشعاع مطمورة كالكنز . . . ولكنه كان صبياً فقيراً ، وكلما حاول ان يسأل استاذ مدرسة الايتام عن سر افتقاره إلى الخبز ذكره الاستاذ بأنه من سلالة المردة والمردة لايجوعون . . .

ولكن للمعدة منطقاً اخر . . . وذهب ذات ليلة إلى مرقد عنزة جده ، وحفر تحت روثها فلم يجد غير مزيد من الروث . . . وهاجر . . . وشقي . . . واغترب . . . واعوج لسانه ونطقه . . . ولكنه ظل يحلم بحجر الاشعاع المسحور ، وباجداده المردة .))[2] .

إن هذه الحكاية الجانبية (الرمزية) – وهذه الرواية فيها مجموعة الحكايات الجانبية – تخلو من أية اشارة زمنية يمكن ان تعين القارىء في تحديد مدى التلخيص ويبدو ان الكاتبة تعمدت هذا التعتيم ، لانها لم تكن تقصد مغترباً بعينه بقدر ماتشير إلى المواطن اللبناني الفقير الذي ترك بلاده ليعمل في الغربة ، ومن جديد تقفز افكار الكاتبة حول اسباب الحرب اللبنانية ولاحاجة إلى ذكرها فقد أشرنا اليها في أكثر من موضع .

وفي مثال اخر من الرواية ذاتها نجد تلخيصاً اخر غير محدد وبعيد المدى يأتي على شكل حكاية رمزية يقدمها طفل ((قال الحفيد وهو يروي لجدته حكاية كي تستيقظ : كان ياما

---

(1) الرواية 29

(2) الرواية 138

كان في حاضر الزمان . . . كانت هنالك امرأة ينادونها لولو . . . ذهبت إلى الملك سليمان تسأله عن هوية والدها الحقيقي .

قال لها : والدك بحار امريكي من الاسطول السادس مر ببيروت .

قالت له : غير معقول ، أمي قالت شيئاً اخر .

فجمع الملك سليمان مجلس السحر عند البحر ، فضربوا في رمل الشاطيء .

قال ساحر مقاطعة الشمال : والدها محارب من اخر كتيبة في الجيش الصليبي بقي في هذا الشاطيء لانه ظن ان الحرب الصليبية لم تنته بعد ، وكان يقاتل حيناً ، ويختبيء في الجبال حيناً آخر . . . ووافقه السحرة على ذلك ، وانتهى المؤتمر وعاد كل ساحر إلى بلده . وذهبت لولو من جديد إلى أمها وكانت اعرابية عمرها اكثر من الف عام ولها 21 ولداً ماعدا لولو . . .

سألت أمها : من هو أبي ؟

قالت لها أمها : يوم تصيرين أما ستفهمين !

– هل بحار أمريكي من الاسطول السادس .

– لا . ليس بحاراً امريكياً

– هل هو صاحب كازينو للقمار ؟

– لا ليس بصاحب كازينو للقمار

– هل شاعر أو مجنون ؟

– لا . . ليس بشاعر ولا مجنون

– هل اولادك (الـ 21) هم اخوتي ؟ هل نحن من أب واحد ؟

– نعم أنت وبقية اولادي من أب واحد . . ولكنكم مشتتون ! . . .

والتقت لولو بشاب (غريب) أهملته أسرته منذ طفولته فنما في الغابات وتألم طويلاً وعلمته الطبيعة كيف يدافع عن نفسه بجسده الشاب القوي . . . أحبته لولو ، وكان فقيراً مثلها مشرداً مثلها ، لكنه لم يكن حائراً مثلها . كان يعرف جيداً أسماء أبائه وأجداده وفرحت حين أكد لها أنها من قبيلته الكبيرة المتفرقة البالغة 22 بطناً ، وأنه لايحب ان يناديها باسم الدلع

لولو ، وإنما يفضل عليه اسمها الحقيقي الكامل .»[1]

لاتقدم لنا الكاتبة هذه الحكاية الملخصة عن طريق الكوابيس ، انما جاء هذا المقطع عن طريق حلم وحيد في هذه الرواية ، ان لولو ماهي الا لبنان التي تحاول التمسك بانتمائها العربي القومي . قدمت لنا الكاتبة هذه الحكاية في اسلوب فنتازي رمزي والرموز في هذا المقطع كثيرة وهي واضحة الدلالة.[2] وغادة تعمدت تغييب زمنية هذه الحكاية ، لخلق جو يرمز إلى واقع لبنان وما آلت اليه الامور في هذا البلد .

(الثاني) : هو التلخيص البعيد المدى أيضاً وغير المحدد ولكنه يحتوي على بعض الاشارات التي توهم القاريء بأن النص محدد ولكنه في حقيقة الامر غير محدد ، لأن هذه الاشارات عامة وليس فيها أي تحديد واضح وصريح .

في مثال يوضح هذا التلخيص نجد (خليل) في رواية (ليلة المليار) يقدم لنا تلخيصاً لعدة اعوام « سنوات وسنوات ونحن تنظر الفرج منهم ، وهم يلصقون نقودهم فوق اعيننا كي لانرى مايفعلون ويحشون بها افواهنا كي لانتطق . . . سنوات وسنوات وهم يتحدثون عن عروبة لبنان بدلاً من عروبة العرب وعن تعريب لبنان الذي دفع ابناؤه دمهم توكيداً لهذه العروبة »[3]

يبدو التلخيص للوهلة الاولى وكأنه محدد بعبارة (سنوات) ، ولكنه أبعد مايكون عن التحديد ، فعبارة (سنوات) لاتحيلنا على تاريخ معلوم ، بقدر ماتزيد من تشويش القارىء .

وفي مثال آخر في الرواية ذاتها ، يقدم نديم ملخصاً لحادثة اختلاسه لمبلغ كبير « يوم لملمت بعض الذهب المتناثر فاختلست ذلك المبلغ الكبير ، خفت وكنت حقاً أنوي إعادة المبلغ . . . لكن رغيد الذي لاتفوته شاردة مادية ولاواردة ، وضع يده على السجلات في الوقت المناسب . . . وقدم لي المبلغ هدية واحتفظ بالاوراق المزورة تذكار صداقة ، ذهبية كما سماها . . . حذرتني دينا يومئذ :

(1) الرواية 335-336

(2) الحرية في أدب المرأة 138

(3) الرواية 292

أعِد له النقود وخذ الوثائق . . ألا ترى أنه يستطيع ان يزج بك في السجن متى شاء؟))[1] .

التلخيص هنا غير محدد وورود لفظة (يوم) التي توهم في البدء بأن هذا المقطع السردي محدد .

وفي نموذج أخر ، نقرأ في رواية (كوابيس بيروت) ، حيث تلخص (الراوية) لحكاية قرأها وتدور أحداث هذه الحكاية قبل عدة اعوام ((ربما كان من غرائب الصدف ان آخر كتاب طالعته هو كتاب " ألايف " أي (حياً) تاليف بول ريد وهو يروي حادثة حقيقة وقعت منذ أعوام . فريق كرة القدم تسقط به الطائرة في جبال الانديز . يموت البعض . ينجو البعض. الذين لم يموتوا بسقوط الطائرة ، مهددون بالموت جوعاً وسط صحراء الثلوج المحيطة بهم . . . بعد أيام من الجوع كانت الوسيلة الوحيدة هي أكل لحوم رفاقهم الاموات التي حفظتها الثلوج من التعفن . . . في البداية بدأ الامر مروعاً ، وفي النهاية أكل الجميع . . . أحدهم اكل حتى من لحم شقيقته .))[2] يبدو السرد سريعاً ، في هذه الاحداث الملخصة ، فهناك اولاً تقنية التلخيص التي تظافرت معها تقنية زمنية اخرى هي تقنية (الحذف) (بعد أيام)، مما أعطى للسرد سرعة مضاعفة والراوية عند تقدم هذه الحكاية ، فانها تقيم لنفسها الاعذار والحجج ، اذا ما التهمت قردة أمين أو قطط المترل وحتى جثث الموتى (جثة العم فؤاد) ، عندما يحيق بها خطر الموت جوعاً ، وهذا المثال كسابقيه يبدو لاول وهلة وكأنه محدد بعبارة (منذ اعوام) ، ولكن التلخيص غير محدد ولم يستفد من هذه الاشارة الزمنية .

ب. التلخيص القريب

وهو تقنية زمنية ، ينحصر عملها في تلخيص الاحداث ذات المدى الزمني القريب الذي لايتجاوز الاشهر ، وفي أغلب الاحيان اياماً ، وحتى ساعات ، مما يوفر للسرد سرعة في حركته وتقليصاً في حجمه وعلى حساب الحكاية وزمنها . وكما في التلخيص البعيد المدى ، فان التلخيص القريب ينقسم أيضاً إلى محدد وغير محدد .

---

(1) الرواية 71-72

(2) الرواية 171

1. المحدد

نقرأ في رواية (ليلة المليار) ، المثال الاتي ، الذي يلخص لاحداث قريبة جداً ، لاتتجاوز في مداها الزمني ، ربع ساعة ، " ربع ساعة من الشجار بين بديع وندى حول اختيار نوع النبيذ ورداءة ذوق زوجها في هذا المجال ، ثم اختيار صنف السمك ، وهي تحب الترويت وهو يفضل الصول . . . . . واخيراً تخلص خليل من (ورطة) الطعام ، وآن الاوان لشرح مشكلته."[1] .

يبدو واضحاً ان اهمية التلخيص قريب جداً ، والمدة الزمنية التي يغطيها لاتتجاوز (ربع ساعة) وهذا المثال يعدّ أنموذجاً للتلخيص ذا الحد الادنى ، والفائدة التي قدمها للقارىء هي توضيح ان خليل لم يجن أية فائدة من مقابلته مع صديقه (بديع) وزوجته ، حيث ضاع الوقت في كلام ولافائدة منه ، ولاعلاقة لخليل به . وهناك فرق واضح بين التلخيص القريب في هذا المثال ، والتلخيص البعيد ، فعلى الرغم من الاختزال الزمني الذي قدمه لنا هذا التلخيص ولكن القارىء لايكاد يحس بالسرعة السردية ، كما يلاحظها في التلخيصات البعيدة . وقد يكون سبب ذلك يعود إلى أن الاحداث التي عالجها التلخيص القريب لاقيمة لها .

أما المثال الثاني ، فهو تلخيص لاحداث (يوم واحد) ، وهذا اليوم هو الذي غادر فيه (حليل الدرع) وعائلته بيروت متجهين إلى سويسرا ، هرباً من جحيم الحرب اللبنانية واحداث هذا اليوم ، يتم استحضارها في ذاكرة (خليل) اكثر من مرة ، وفي أكثر من موضع في الرواية ، مما يشكل تواتراً زمنياً لحدث واحد .

نقرأ اولاً " يتوج خليل بؤسه بسيجارة . . . لم يقل أحد كلمة من دقائق . . . منذ ضمتهم غرفة الفندق بعد ذلك اليوم الطويل الطويل . . . ارتمى كل فوق مقعد أو سرير يحدق بذهول في الحمّال وهو يصف حقائبهم ويغادر الغرفة . . . لايستطيع ان يصدق ان ذلك حدث في يوم واحد . . . وأنهم هذا الصباح بالذات غادروا بيتهم وبيروت وهربوا من

---

(1) الرواية 271

موت إلى آخر ، وعبروا نفق احزان الوطن تحت رصاص الصديق فقصف العدو ، فطائرة تتسلل بهم عبر معركة جوية كما في الافلام الحربية الرديئة لمبالغتها))[1] .

وفي استذكار آخر لخليل ، يبدو فيه التلخيص انموذجياً ، ((تذكر البارحة . الهرب . درب المطار . القصف . الطائرة . جنيف . هل يمكن ان يكون ذلك قد حدث البارحة فقط؟))[2]

وفي مكان آخر من الرواية ((يغادران المكان بعد ان انفقت ثروة صغيرة لتجعله يبدو كأحد اولاد الاغنياء المرفهين . يشعر بالخجل وهو يرفل في حرير القميص الفاخر والسروال المخملي وقد كسته بمال آل البيتموني . . . ينسى كل شيء عنهم حين يرى مهرجان الحياة تستقبلهما جنيف به . . . هاهما مقابل الجسر الذي عبره إلى الطرد قبل قليل...))[3]

وفي موقع آخر ((تطلع إلى التلفزيون فامتلأت الشاشة بساعة تشير عقاربها إلى السابعة والنصف تقريباً ، وعقرب الثواني يدور مرتجفاً ويصمت . . . اذن غادر بيروت منذ يوم وليلة ليأتي إلى بر الامان))[4].

ان ذكريات يوم المطار ، والهرب من بيروت إلى جنيف ، تبقى تلح على ذاكرة خليل، المثقف الواعي المثقل بهموم وطنه ، الذي يشعر بغربة حقيقة في جنيف على الرغم من الاغتراب الذي عاشه في وطنه حيث السجن والتعذيب ومحاولات قتله ، على الرغم من ذلك فان خليل بشخصيته المثقفة الملتزمة فضل العودة إلى الوطن ، وترك مباهج سويسرا ، وهو بذلك يصلح أن يكون أنموذجاً للبطل المثقف الملتزم في الرواية العربية الحديثة ((انشغلنا طويلاً بالبحث عن ملامح بطل قومي جدير في الرواية العربية ، وغالباً ماوجدناه في الابطال التاريخيين وحدهم ، واسترحنا إلى ذلك . وحين أفقنا بعد غفلة طويلة على الاخفاقات أخذنا

---

(1) الرواية 50

(2) م . ن 86

(3) م . ن 97

(4) م . ن 103

نطرح السؤال من جديد . واتخيلني وجدت مشروعاً اولياً للاجابة . ذلك البطل – المشروع – المرجو يلوح مبتسماً من خلف صنوف القهر والعنف ، وتحت السياط يتكــون في حمــى الصراع مثقفاً . . . رمزاً لطليعته . . . ومغترباً . . . رغم أنفــه ، مــدفوعاً بــالاحرى إلى اغتراب من نوع جديد ، وزائد عن الحاجة ، اغتراب قسري ناتج عن وعيه حــين يصــبح الوعي شمعة وسلاحاً ، يقودانه معاً إلى أعمق انتماء وأخصبه .

يتحدد شكل هذا الاغتراب في السجون والتعذيب في الملاحقة البوليسية ، والحصار الخانق في المنافي والاقبية والصحارى . في الموت – الاستشهاد ، في الموت الفعلي نيابة عــن الآخرين في الهجرة خارج الوطن والى داخل النفس"[(1)] .

والامثلة السابقة محدد بــــ (يوم واحد) ونرى كيف أن ايقاع السرد يتســارع ، خاصة في المثال الثاني ، حيث تتابع المفردات واحدة تلو الاخرى وهي تختصر الزمن وتجعــل السرد ينساب بسرعة ، وكأن القارىء أمام شريط سينمائي ، لايكاد يميز ، مشاهده لسرعة عرضها ، وفي نموذج آخر لهذا النمط يلخص لفترة (اسبوع واحد) من حياة (فرح) في مدينة بيروت "اشعل لفافة ولم يقل شيئاً . إنه لايستطيع ان يقول لها إنه لاجدوى من المحاولة فقبلها كانت على هذا الفراش امرأة اخرى ، وقبلها اخرى ، وفشل معهن جميعهن . سبع نســاء في اسبوع واحد ، كل يوم امرأة ، وكلهن فشل في امــتلاكهن . (لم اعتــد امتلــك لنفســي ولاجسدي فكيف امتلك جسداً آخر."[(2)]

ان هذا المقطع السردي ، المشحون بالقهر والفشل ، يلخص لنا كيف ان (فــرح) مطرب الرجولة فشل في امتلاك فتاة ، وسبب ذلك يعود إلى الشرخ الذي اصــابه نتيجــة للعلاقة الشاذة التي تربطه بــــ (نيشان) ، والتلخيص هنا محدد بــــ (اسبوع واحد) ، وهو قريب جداً .

وفي رواية (كوابيس بيروت) يرد تلخيصاً ، لفترة)(ثمانية أشهر) ، ويأتي على شكل

---

(1) نقاط اولية حول الاغتراب القسري في الرواية العربية : فريدة النقاش : 91-92 ، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق : مجموعة مؤلفين .

(2) بيروت 75 : 63

مشهد حواري يدور بين شخصية (الموت) وطفل .

«سأله الطفل : ماسمك ياسيدي ؟

قال العجوز المتعب : إسمي الموت . . .

تذكر الطفل أنه سمع هذا الاسم من قبل بشكل غامض فقط . . لم يثر فيه الاسم أية مشاعر وانما أحزنه منظر العجوز المتعب وسأله : ماهي مهنتك ياسيدي . . .

قال العجوز : أنا الكادح الاول في هذه المدينة . . . منذ ثمانية أشهر وأنا لاأتوقف عن العمل لحظة واحدة ليلاً ونهاراً . . .

هل أنت طبيب ياسيدي ؟

رد العجوز : بطريقة مانعم . نعم انا الطبيب الاول في النهاية .»[1]

ان فترة (الثمانية أشهر) التي ذكرتها الكاتبة ، هي فترة الحرب منذ اندلاعها حتى كتابة الرواية ، هذه الفترة التي خيم عليها الموت والدمار والخراب في أجواء بيروت .

وفي مثال أخر ، من الرواية ذاتها ، نجد تلخيصاً محدداً ولفترة (ثلاثة أشهر) ويدور موضوعه أيضاً ، حول الدمار الذي لحق ببيروت ، وكساد تجارتها والخسائر التي لحقت باصحاب المحال التجارية .

« كان صاحب الدكان ينتظر قدوم زبون عربي مهم جداً ، يشتري بمئات الالاف من الليرات . ويستحق ان ينتظره حتى الفجر ! . . . تاخر الزبون ، وهتف يقول أنه في اجتماع مهم ، ولكنه سيمر بعد الاجتماع لشراء الهدايا لاسرته لانه سيرحل مبكراً جداً في الصباح التالي .

كان هذا على الاقل ماسمعت التاجر يقول لزوجته على الهاتف ، مضيفاً أنها فرصة نادرة لتعويض خسائره بعد ثلاثة أشهر من البيع المتردي . . . وتأخر الزبون»[2]

2. **غير المحدد**

وهذا النمط بدوره ينقسم إلى قسمين :

(1) الرواية : 173-174

(2) الرواية 223

(الاول) هو التلخيص غير المحدد والذي يخلو من أية اشارة زمنية ، ومـــن أمثلتـــه المقطع السردي الآتي والذي يخلو من آية اشارة زمنية ، ولكن من تتبع احداث الرواية يتـــبين الها تلخيص لاحداث قريبة المدى ولكن لانعلم تاريخها ولاعدد الايام التي لخصت .

« في جبيل طاف هما شاب بين الآثار الفينيقية ، ثم أصر على أن يبيعها الســـلحفاة بصفتها فينيقية عمرها أكثر من 3000 سنة ! سألت نمر يومها وكان قد طاف بها بين بعلبك وصور وطرابلس . . هل تعمل دليلاً سياحياً لكل فتاة تعجبك ؟

رد ببساطة . . نعم ، هذه من تقاليد الشباب اللبناني الوطن اولاً ! »[1]

وفي رواية (كوابيس بيروت) نقرأ تلخيصا لاحداث يوم واحد ، تقدمه لنا الراوية ، وهو غير محدد ويبدو قريباً حيث ان الاحداث مازالت حية واضحة في ذاكرها « مرة ذهبت ويوسف بحثاً عن بيت نقطنه ونتزوج . كان شرطنا الوحيد هو ان يكون على شاطيء البحر ، وجدنا بيتاً خرباً مميتاً يحتاج إلى ترميم . احببنا موقعه المشــرف علـــى البحـــر مـــن فـــوق صخرة . . . وفجأة تعلقت نظراتي ببقايا الجدار . . . كانت بقية جدران الغرفة كلها متداعية والسقف على الارض ، ووحدها بقايا الجدار منتصبة تحجب جزءاً كبيراً من البحر والافـــق وتتوسطها نافذة . . . وبدت النافذة كنا لو كانت اطاراً مربعاً منصوباً في وجه الافق ، كـــي لاتتطلع اليه عبر مربعها فقط . . . شعرت بالهلع . . . سأعيش في هذا البيـــت نهائيـــاً ؟ أي سأطل على العالم من خلال نوافذ البيت شئت ام أبيت . . . ها أنا أفقد جزءاً من الافق ومن ذاتي ومن حريتي وهو أيضاً . . . »[2]

ويبدو السرد هنا كأنه يراوح في مكانه ، بدلا من حركته السريعة لوجـــود تقنيـــة التلخيص ويعود السبب لاختلاط السرد مع الوصف وبعض تأملات الكاتبة .

وفي مثال آخر من الرواية ذاتها نجد تلخيصاً مرتب الدمى وغـــير محـــدد لاحـــوال (شادي) قضيت الرواية في السجن «أخي شادي جالس في ركنه لم يبارحه منذ وصـــوله . لم يحدث انساناً في السجن ، لم يرد على مخلوق الجميع يتوهمونه اخرس واطرش . إنـــه يشـــعر

---

(1) بيروت 75 : 14

(2) الرواية 312

بقرف لاحدود له لايستطيع ان يفهم لماذا يلقى به في مكان قذر كهـذا . . . لايسـتطيع أن يفهم كيف يتقبل السجناء طعامهم البائس ، وكيف يتبادلون النكـات والـود والشـجار والضرب الشرس الذي يمقته كان يمقت كل ما يمت إلى العنف بصلة.)) [1] .

عن طريق النظرة البانورامية تقدم لنا الكاتبة ملخصاً للايام أو الاشهر التي أمضاها شادي في السجن مستعرضة من خلال ذلك اوضاع السجناء المزرية .

وفي مثال آخر نقرأ تلخيصاً لعملية اقلاع الطائرة التي أقلت خليل الدرع وعائلتـه إلى جنيف ((يبدو الامر مثل لعبة تعذيب عبثية لامتناهية كدهاليز الكوابيس . للمرة الثانيـة يصعدون إلى الطائرة ، وتتحرك بهم فوق المدرج ، ثم يعود بها (الكابتن) قبل لحظة الاقـلاع ، ويطلب منهم مغادرتها بسبب اغلاق المطار من جديد . حسناً . لم يقل لهم لماذا اغلق . نظـرة من النافذة كانت تكفي لقراءة ذلك السطر الجهنمي المكتوب فوق الافق . طائرات مغـيرة وانفجارات . . انها الحرب . يهرولون من جديد إلى قاعة الانتظار ، ومعركة جوية شرسـة تدور أمام أعينهم . معظم الركاب وقفوا امام الجدار الزجاجي للقاعة ، يرقبون الانفجـارات في السماء والافق وارض المطار وهنا وهناك وفوق التل وتحت التل ونحو الجبال العاليـة . . . وهذه طائرة تحترق وتهوي . . . وانفجار اخر اكثر قرباً يكفي ليطيح بالزجاج كالخنـاجر في الاتجاهات كلها ، لتغمد في اعناق المتفرجين وصدورهم . . . ولكن احد لايبالي حقاً ، حـتى اطفاله واطفال الجميع وجدوا لانفسهم درباً بين الاقدام في الاستعراض الناري الملتهب .)) [2]

ان هذا المقطع السردي يلخص لساعات قليلة أو لاحداث يوم كامـل ، فـنحن لانستطيع ان نتأكد من تاريخ الاحداث لخلو النص من القرائن الزمنية التي قد توضح ذلك .

ويمكن ان نلاحظ في الامثلة السابقة ان السرد لايبدو سـريعاً ، ولايقـدم لمحـات واشارات سريعة لاحداث كما في التلخيص البعيد ، وربما يكـون مـرد ذلـك إلى طبيعـة الاحداث التي يعالجها التلخيص .

(الثاني) هو التلخيص القريب وغير المحدد أيضاً ، ولكنه يحتوي على بعض الاشارات

---

(1) الرواية 215

(2) ليلة المليار 14-15

التي توهم القارىء بأنه امام نص محدد . مثال هذا النمط مانجده في المقطع السردي الآتي ، حيث تقدم (الراوية) تلخيصاً للايام التي قضتها وهي محاصرة ، وهي تعكس اجواء الملل والرتابة التي عاشتها (الراوية) . "ها أنا أتحرك ضمن روتيني الصغير الجديد ، روتين الحرب الاهلية . . . اقضي ليلي في الطابق الارضي ببيت العم فؤاد خوفاً من اخطار بيتي في الطابق الثالث . . . مع الفجر أصعد إلى بيتي كأن الموت لايأتي إلا ليلاً ، والصواريخ لاتنطلق إلا في الظلام ! . . . اقضي نهاري كالروح الهائمة في الدار وحيدة . . . أقرأ الصحف العتيقة . . . أدون مذكراتي . . . استسلم للكوابيس . . . أرد على هواتف الصديقات والاصدقاء القلقين على مصيري بصدق ، والشامتين منهم . ألجأ إلى الممشى حين يشتد القصف . . . استمع إلى الموجة القصيرة (الاذاعة المحرمة) حيث تتدفق حقيقة مايدور كالنهر الاسود الجارف أركض إلى النافذة حين اسمع صوت استغاثة . . . أهبط إلى بيت العم فؤاد حاملة اليهم بقايا ماتبقى من أكل لدينا وباحثة عن (النشويات) المتبقية لديهم . اتصل ببعض الاصدقاء لاخراجي من هذا الجحيم . . . احاول . . . افشل . . . افكر بيوسف واتعذب . افكر بأخي واتعذب انتظر الليل لزيارة جيراني حيوانات الدكان . . . ثم اعود إلى تابوتي بالطابق الارضي لانام ...هكذا ." [1]

يبدو السرد إلى حد ما بطيئاً ، حيث انه يلخص لاحداث سبق ان مر عليها السرد ، فضلاً عن التداخل الواضح للسرد مع الوقفات الوصفية والتأملية .

ونقرأ في الرواية ذاتها تلخيصا لاحداث رواية قرأتها (الراوية) منذ أشهر (تضمين) وهذه الاشهر غير محددة بعدد معين مما يوقع القارىء بوهم أن النص محدد " تذكرت رواية (هتشكوكية) قرأتها منذ أشهر . . . تتحدث عن عجوز مسنة في بيت منعزل ، يتآمر ابنها وزوجته على قتلها طمعا بميراثها ، ويهمان بالقتل باعطائها جرعات خاطئة من الدواء ، بعد قطع الهاتف عنها ومنعها من كل اتصال خارجي . ويسقط في يد العجوز ماذا تفعل ؟ ليس امامها إلا أن تحرق بيتها فيرى أهل القرية البعيدة سحب النار والدخان ويحضرون وتنجو." [2]

---

(1) كوابيس بيروت 114-115

(2) الرواية 273

تحاول الراوية ان تربط بين احتراق مكتبتها وهذه الحكاية على أمـل ان احـتراق المكتبة سبباً لمجيء الناس لنجدهًا .

وفي مثال أخر لهذ النمط ، مانجده في رواية (ليلة المليار) « هو الان يعـيش أكثـر لحظات عمره بؤساً وقلقاً . . يوم كان في السجن توهم أن هذه اللحظات هي ذورة بؤسه . . . تلك المسيرة اليومية من قبو الاحتجاز ، فالسلم إلى غرفة التحقيق (اللطيف) فالدهاليز حيث الجدران كاتمة لاصوات صراخ التعذيب .»(1) هذا التلخيص الاستذكاري يقدم لنا صـورة لوضع (خليل) في السجن عندما كان في بيروت ، ويبدو للوهلة الاولى وكانه محـدد بـ (اليومية) ولكننا لانستطيع ان نحدد بدقة المدة التي قضاها خليل وهو في السجن ، وكما بينا سابقاً فاننا في هذا النمط من التلخيصات (القريبة) لانجد السرد يتحرك بالسرعة التي كـان عليها الحال مع التلخيصات (البعيدة) ، وهو يطوي سنين طويلة في بضعة أسطر ، فالوقفـات الوصفية والتأملية ، وتدخلات الكاتبة تطغى في بعض الاحيان على المقطع السردي – كمـا لاحظنا في بعض النماذج – مما يسبب للسرد تبطئة في بعض الاحيان وكأنه يدور في مكانـه، وهذه الوقفات الوصفية والتأملية ناتجة لكون الاحداث التي يلخص لها السرد قريبة، ومازالت حاضرة بتفاصيلها في ذاكرة الشخصية أو الراوي .

ثالثاً : انماط التلخيص

يميز (جاب لنتفلت) بين ثلاثة انماط للتلخيص ويعتمد في ذلك على « الاشكال التي تتقمصها [اي الخلاصة] في النص الروائي (. . . . .) من دون اعطاء الاعتبار لعلاقتها بزمن القصة أو للسرعة التي يسير بها قياساً لوتيرة السرد بعامة .»(2) وهذه الانماط الثلاثة هي:

أ. التقديم الملخص

هو عبارة عن تقنية زمنية وظيفتها ألاساسية هي عرض مكثف وسريع لاحداث سبق ان تناولها السرد في موضع سابق من الرواية ، وبذلك لايجد القارىء في هذا الـنمط سـوى

---

(1) الرواية 257

(2) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 152-153

النتيجة النهائية .

نقرأ في رواية (ليلة المليار) التلخيص الآتي " نهض الساحر وطفان ، ووقف امام النافذة ، وحدق في البحيرة الجميلة ، ثم في زجاج النافذة الابيض . . . لاجدوى . . . ثمة ليال تهاجم المرء فيها الذكريات من غير أن يدري مالذي هاجها ؟ . . النسمات الاولى للصيف ؟ . . الدفء المفاجيء يهاجم ساحراً يلتصق ببرد الاشباح وصقيع الجثث الحية المعذبة ؟ فليعترف أنه اللقاء مع الجميلة عنبرة تلك السيدة التي أخرجته منذ عامين أو ثلاثة من جحيمه ، بعدما احترق بيته واشفق عليه جيرانه وأووه عندهم اياماً ريثما يصحو من الصدمة التي جاءت لتتوج عشرات المصائب الاخرى التي حلت بأسرته وبمعظم اسر وطنه الحزين : مصرع اخوته الثلاثة . . انتحار امه ، ثم حرق البيت بكل من تبقى من اسرته . . كانوا فقراء ، مصائبهم تنافس مصائبه ، لكنهم جيران منذ خلق البؤس ."(1) لم يقدم لنا التلخيص أي جديد من حياة الساحر وطفان فهو عبارة عن احداث سبق ان تناولها السرد بالتفصيل ، ويقوم هذا المقطع السردي بتكرارها وجمعها في موضع واحد ليقدمها لنا بشكل موجز ومكثف ليذكرنا باسرة الساحر وطفان وما حل بها من دمار رابطاً ذلك بمصير الاف الاسر اللبنانية الاخرى .

والمثال الاخر مانجده في رواية (كوابيس بيروت) " لتكرر الحكاية من جديد . . . يعشقان . . . يفترقان . . . يبكيان . . . ينسيان . . . وتتكرر الحكاية من جديد مع رجل جديد!"(2) . لايقدم لنا هذا التلخيص إلا المحصلة النهائية لما ستؤول اليه احوال هذه المرأة التي هجرها الرجال ، وهو – أي التلخيص – يكرر احداثاً سبق أن قدمها السرد .

ب. تلخيص الاحداث غير اللفظية

وهو عبارة عن " سرد تلخيصي يتناول اجزاء من القصة ، يقوم الراوي باختيارها من وجهة نظره هو "(3) . وأمثلة هذا النمط كثيرة في روايات غادة وتتسم غالباً بطولها النسبي

---

(1) الرواية 144

(2) الرواية 302

(3) البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد : صالح مفقودة : الاقلام (بغداد) : ع (1) : 1988 : 50

عندما يحاول الراوي ان يلقي الضوء على ماضي شخصية ما ، ومثال ذلك مانجده في التلخيص الآتي حيث يقوم الراوي باختيار جزء من حكاية (أبي الملا) ويقدمها لنا ملخصة ((كان أبو الملا في حاجة إلى اطلاق هذه الاهات كي لاينفجر قلبه المريض . . . قلبه المريض هو الذي جره إلى هذا الحال . . . هو الذي جعله يعود للتو وقد خلفها ، وهي الصغيرة الحلوة، هناك في أحد قصور الاثرياء الصيفية بعالية . . . لقد مر بمثل هذه التجربة من قبل، وحزن كثيراً .))[1]

فالراوي اختار هذه الاحداث من حياة (أبي الملا) لاهميتها وتأثيرها في احداث ستقع فيما بعد وبخاصة محاولة (أبي الملا) سرقة التمثال .

وفي رواية (كوابيس بيروت) نجد هذا التلخيص الذي يوجز مقتطفات من حياة (نينو) ((كان نينو نجم المجتمع الشهير يدعى إلى الحفلات كلها ويلبيها كلها . . . كان ثرياً ولد وفي فمه منجم من ذهب ، ولم يكن يحب النساء ولايكرههن . لم يكن يحب السفر ولايكرهه . لم يكن يحب خدمه ولايكرههم . لم يكن يحب يخته ولايكرهه . . شيء واحد كان يجعل الدم يتدفق إلى عروقه كاللهب ، ويطير به إلى ذرى النشوة والمتعة .))[2]

وتبدو هذه الحكاية وكأن لاعلاقة لها باحداث الرواية الاساسية ، ولكن الكاتبة جاءت بها لتقدم مجموعة واسعة من النماذج التي تقصدها للتعبير عن آرائها الخاصة حول الحرب اللبنانية .

ومن الامثلة الاخرى لهذا النمط مانجده في رواية (ليلة المليار) ، حيث يقدم الراوي ملخصاً لحياة (ام ليلى) في جنيف ((ان ام ليلى لم تزر احداً هنا يوماً ولم تزر وظلت تستميت لانكار الغربة وتجاهلها ولم تتحدث إلى جارة ، وظلت معتصمة ببيتها لاتخاطب بائعاً ولاتمشي في شارع . . . ولاتصادق أجنبية لانها لاتعرف الفرنسية ، ولاتصادق عربية لانها لاتريد ان تعترف بأنها عربية . . . ملتصقة بابنتها في صمت حزين ، قائمة على تربية حفيدتها مريم حتى سن الثانية حين تم الطلاق بين ليلى وزوجها الفرنسي . . . والغريب أن مريم كبرت وهي

---

(1) بيروت 75 : 11

(2) الرواية 255

لاتنطق العربية ، فقد عاشت مع والدها حتى المراهقة في باريس ، وعادت إلى امها بعد موته منذ أشهر .))[1]

ونرى كيف أن الراوي قدم لنا ملخصا لحياة هذه المرأة في الغربة ، وبما أن البناء الفني في هذه الرواية يقوم على مايسميه أحد النقاد بـ (الاشباه والنظائر)[2] فان هذه العجوز العربية بوشمها الازرق ماهي إلا شبيهة بابنتها ونظيرتها في الوقت ذاته شبيهتها من حيث انهما امرأتان قويتان لاتستسلمان بسهولة ، ونظيرتها حيث ان الام بقيت ملتزمة بالوطن بعيدة عن الاجواء الغربية ، على الرغم من أنها تعيش في وسط هذه الاجواء على عكس ابنتها تماماً ، وبذلك أسهمت شخصية الام في ابراز خصائص شخصية ليلى وتعميق معالمها .

جـ . تلخيص خطاب الشخصيات

وهو عبارة عن تقنية زمنية تتميز ((باستعمال نفس كلمات الشخصيات أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظياً ، فالامر يتعلق اذا بخطاب تلفظته الشخصيات في الاصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر مايكون من الايجاز والاقتضاب .))[3]

من هذا النمط ماتقدمه لنا (الراوية) من تلخيص لعشرة اعوام قضتها وهي تعمل مترجمة في احدى دور النشر ، ورؤية الكاتبة واضحة في هذا النص عن دور المثقف في الحرب ((أنا ابنة هذه الحرب . . . هذا قدري . . تعلقت عيوني بالرف الذي يضم كتبي التي ألفتها وعشرات من الكتب التي ترجمتها على طول عشر اعوام من العمل في دار النشر الثورية ووجدتني اهمس : وانا أيضاً قد شاركت في صنع هذه الحرب . . . صحيح أنني لم احمل سلاحاً قط . صحيح أنني مذعورة كأي جرذ في دكان بائع الحيوانات الاليفة ، ولكن كانت سطوري تحمل دائماً صرخة من اجل التبديل . . . صرخة من اجل مسح البشاعة عن وجه هذا الوطن وغسله بالعدالة والفرح والحرية والمساواة . . . وكل مايفعله المقاتلون هو أنهم ينفذون ذلك على طريقتهم . . . انها حروفي وقد خرجت من داخل الكتب لتتقمص بشراً ،

---

(1) الرواية 112

(2) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محيي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (24) : 1986 : 79

(3) بنية الشكل الروائي 154

يحملون السلاح ويقاتلون .»[1] .

وفي مثال اخر نقرأ التلخيص الذي يقدمه لنا (فرح) عن الايام السابقة للقائه بقريبه (نيشان) « ذهبت إلى عنوان نيشان بعد أن يئست من الهاتف والسكرتيرة الفرنسية . البناء ضخم . السيارات تركض إلى فجوة في داخله . انتظرته على الباب عدة أيام ولم أره . البواب يمنعني من الدخول ويرقبني ككلب حراسة مرتاب . حقيبة سفري في الفندق لاتزال مغلقة . لم افتحها. ولم اجرؤ على اخراج اشيائي منها .»[2]

ونجد في رواية (ليلة المليار) الساحر (وطفان) يلخص لنا بعض أحداث الرواية المحفورة في ذاكرته « ماذا دهاني ؟ منذ ثلاثة اعوام كنت لاأجد مأسد به رمقي . وها أنا اليوم انتقل من حرير إلى حرير إلى زمرد إلى ماس إلى ثروة في البنك . ومن قصر إلى قصر إلى فندق له فخامة القصور . وكل ذلك لانني ركعت لملك الجن اخيراً ، وقبلت التحول من شاعر إلى ساحر . وتخليت عن حلمي وتزوجت من امكانياتي المحدودة . ونسيت عروس الشعر ونسيت عنبرة أو توهمت ذلك ، فتزوجت عروسا من الجن . . ثم احرقوا كل شيء . . احرقوا كل ماحولي ، وكل ماحببت وكرهت ، ولم يتركوا لي خياراً اخر غير الكتب الصفراء العتيقة.»[3]

وهذا النمط من التلخيص أصبح شائعا في الرواية العربية الحديثة بعد تخلصها من هيمنة الراوي المركزي واعتماد اغلب هذه الروايات على تقنية تعدد الرواة (وجهات النظر)، وهذا التعدد يتيح لاكثر من شخصية ان تتكلم بصوتها ، وهذا مايحدث في روايتين من روايات غادة هما (بيروت 75) و (ليلة المليار) ، حيث يتناوب على هذه الروايات اكثر من راوٍ وحتى في (كوابيس بيروت) التي تتميز بأن نمط الرؤيا فيها احادي يستطيع المتتبع لاحداثها اكتشاف بعض الاصوات التي قد تشكل حضوراً في النص «حقيقة الامر ان النص الروائي مهما كان احادياً في هيمنة نمط ما من الرؤى ، فان رؤى اخرى لابد ان تتسلل اليه ، ان كان هذا التسلل مشروعاً من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وافكارها، ام

---

(1) كوابيس بيروت 41

(2) بيروت 75 : 22

(3) الرواية 141

من خلال اخفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد اداتـها وتعرية افكارها.))[1]

وهذه الانماط الثلاثة التي تم تقديمها لاتقدم هنا لاجل معرفة مدى سرعة السرد بقدر ماهي نمذجة شكلية لما يكون عليه التلخيص اثناء تقديم الاحداث بصورة سريعة ومكثفة .

المبحث الثاني : الحذف

يرى أحد الدارسين أن ((الرواية تهتم بالدرجة الاولى بالتسلسل والتعاقب : بالمرور المستمر للزمن))[2] على أساس ان الرواية ((تحكي سلسلة من الاحداث))[3] ولكن يبدو من الصعب جداً الالتزام بهذا التسلسل بحرفيته من دون القفز على بعض الاحداث واختزالها ، وهذا الاسلوب في تجاهل الكثير من اجزاء الرواية اصبح امراً شائعاً في الرواية الحديثة ((إنه لايستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب ، بل أن نقدم أيضاً تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين . فنحن لانعيش الزمن كانه استمرار إلاّ في بعض الاوقات. ومن حين إلى اخر تاتي القصة على دفعات ، ولكننا بين هذه الامواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا ، اذ ان العادة تمنعنا من ان نعير انتباهنا إلى تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب واسلسها . (وفي الغد . .) (وبعد قليل) (ولما رأيته ثانية) . ولما كانت الحياة العصرية قد ابرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع ، فان الكثيرين من الكتاب اصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة ، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطعات ولاسبيل إلى الانكار أن في هذه الطريقة شيئاً من التقدم .))[4]

وتقنية الحذف أصبحت من الوسائل الشائعة في الفن القصصي يعمد اليها الروائيون لاسقاط فترات تقصر أو تطول من احداث الحكاية ، وهدفهم في ذلك تسريع وتيرة السرد والابتعاد – ولو قليلاً – عن نسق البناء المتابع للاحداث .

---

(1) المتخيل السردي : عبدالله ابراهيم 134

(2) البنيوية وعلم الاشارة : ترنس هوكز : ت : مجيد الماشطة 60

(3) بناء الرواية 12

(4) بحوث في الرواية الجديدة 100

والحذف تقنية سردية يتم فيها السكوت من قبل الراوي عن فترة زمنية معينة محددة أو غير محددة ، يتم القفز عليها وتجاهلها ، ويرى (جينيت) وجوب وجود اشارة على وجود الحذف أو امكانية استنتاج ذلك .[1]

وبذلك نكون أزاء تقنية تعمل على اتساع في زمن الحكاية على حساب انحسار كبير في زمن السرد ، بحيث يقترب قليلاً من الانعدام لولا وجود بعض الاشارات الدالـــة عليـــه وبذلك نكون إزاء المعادلة التالية :

" زس = صفر

زر = ∞ *

زس < ∞ زر

أي ان زمن السرد اقصر من زمن الرواية إلى اللانهائية ."[2]

ويختلف الدارسون والمترجمون العرب في ايجاد تسمية موحدة لهذا المصطلح السردي حيث تقترب هذه التسميات من : الحذف[3] والقطع[4] والاسقاط[5] والاضمار[6] والثغرة[7].

على الرغم من هذا الاختلاف في تحديد المصطلح يبقى مفهومه واحداً لدى هـــؤلاء الدارسين ، اذ تعد هذه التقنية لديهم وسيلة انموذجية لتسريع السرد وتقليص زمنه باســـقاط فترات من زمن الحكاية . ويصنف (جان ريكاردو) الانقطاعات إلى ثلاثة نماذج :

" مايصيب القصة المتخيلة من دون السرد : فبفعل صيغ زمنية من مثل : فيما بعد

---

(1) نظرية السرد 127

* ∞ : تدل على اللانهائية .

(2) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 18

(3) بنية الشكل الروائي 156 ، البنـــاء الفـــني في الروايـــة العربيـــة في العـــراق 65 ، الالســـنية والنقـــد الادبي 101 ، نظرية السرد 127

(4) بنية النص السردي 77 ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ 17 ، قضايا الرواية الحديثة 256

(5) بنية الشكل الروائي 156

(6) مدخل إلى نظرية القصة 89

(7) بناء الرواية : سيزا قاسم 64-65

أو في السنة التالية ، يتم في الحال تخطي مدد زمنية شتى تتلاشى إلى العدم فتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية .

مايصيب القصة المتخيلة والسرد معاً : فالقفز من فصل إلى فصل حينئذ فاصل زمني في القصة المتخيلة ولكننا نستطيع ان نتصور ان الانفصام الذي أنشأه بياض طباعي لايتطابق مع أي توقف في الحكاية (. . . . . . .) وفي هذه الحالة تتراكب اذن مشكلتان : ان تبطيء الحكاية (فنحن نغير الفصول ونبقي في أثر السرد) يظهر كلما رأينا الكتابة (التي تقنعها الحكاية عادة) ، فمن جهة اخرى تبدو الكتابة في اتصالها غرضا واضحاً للتنازع (بسبب طابع التوقف المنتظم) من قبل بناء الكتاب المعماري – (ومن ثم فهي غرض لأن يعرف بها) . وذلك تناقض ينهض الادب بعبئه .»[1]

وعلى الرغم من أن (ريكاردو) لايستعمل المصطلحات السردية الشائعة فانه هنا يرى ان القطع اما ان يكون عن طريق القفز على فترات زمنية ، أو الانتقال من فصل إلى اخر، أما البياض المطبعي فهو يعده توقفاً للسرد لاتسريعاً له .

وفي روايات (غادة السمان) يبدو أن تقنية الحذف لاتتمتع بالاهمية التي تمتعت بها تقنية التلخيص ، حتى إنها في رواية (بيروت 75) لاترد سوى (ثلاث مرات محددة) وربما يعدو ذلك إلى سببين : الاول ان روايات غادة لاتغطي فترات زمنية طويلة ، حيث يمتد زمنها الروائي لفترة قصيرة معتمدة في ذلك على تقنية الاستذكار في بنيتها العامة ، وهذا ماجعل لتقنية التلخيص اهمية كبيرة وفائدة في البنية الروائية العامة .

والسبب الثاني الذي أدى إلى تمظهر التقنيتين معاً في النص الروائي لغادة السمان أن هذه الروايات اعتمدت في بنائها على نظامين بعيدين عن نظام التتابع ، وهما نظام التوازي[2] أو التناوب أو التداول[3] ، الذي يعرفه تودوروف بأنه نظام « يقوم في حكاية قصتين في آن واحد وبالتناوب أي بايقاف احداهما طوراً والاخرى طوراً اخر ، ومتابعة احداهما عند

---

(1) قضايا الرواية الحديثة 256-257

(2) المتخيل السردي 110

(3) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : الرشيد الغزي : الحياة الثقافية (تونس) : ع(1) : 1977 : 99

الايقاف اللاحق للاخرى))[1] .

فرواية (بيروت 75) تقترب كثيرا من هذا النظام حتى تكاد تكون مجموعة من القصص القصيرة ، ولكن هذه المجموعة متداخلة مع بعضها في بعض الاحيان لا كما يرى أحد الدارسين ((تأخذ رواية غادة السمان (بيروت 75) طابع القصص القصيرة المنفرطة التي لايجمعها سوى وحدة المكان ومعاناة الموت والجنون في بيروت 75 . فكل حبكة من الحبكات الخمس التي تؤلف مجموع العمل لتشكل في ذاتها قصة قصيرة مكتفية ومستقلة لاتتداخل مع غيرها أو تتفاعل .))[2]

ورواية (ليلة المليار) اعتمدت الكاتبة فيها هذا النظام أيضاً ، حيث يلاحق السرد اكثر من شخصية مما يسبب انقطاعات كثيرة في السرد .

وتعتمد رواية (كوابيس بيروت) على نظام اخر هو النظام (المتداخل) الذي يعتمد على ((تقديم الاحداث دون الاهتمام بتتابعها في الزمان))[3] .

طبعاً هذه ليست النظم الوحيدة في هذه النصوص فقد تترشح نظم اخرى اليها كالتتابع والتضمين التكراري ، ولكن هذه النظم هي الاساسية والتي اعتمدت النصوص عليها في طريقة بنائها . ظهور هذه النظم ادى إلى حصول انقطاعات في السرد الروائي نتيجة لوجود اكثر من حكاية في النص ولكن على الرغم من ذلك تبقى هذه التقنية محدودة الاستعمال في روايات غادة قياساً إلى استعمال تقنية التلخيص .

❖ أنماط الحذف

يعدّ (جيرار جينيت) اول من وضع للحذف قواعد جعلت منه تقنية زمنية لها انماطها ودلالاتها الخاصة بها . ويعتمد في دراسته لهذه التقنية على مقدار المدة التي طالها ، الحذف، وهل هو صريح ام ضمني ، ام افتراضي ؟ ، وهل مدته محددة ام غير محددة ؟ ((وبهذا التوزيع الثلاثي لاشكال الحذف (. . .) يضع جينيت الاطار المنهجي لدراسة هذه التقنية الزمنية ممهداً

(1) مقولات السرد الادبي : ت الحسين سحبان وفؤاد صفا : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 44
(2) الحرية في ادب المرأة 122
(3) البناء الفني لرواية الحرب في العراق 38

بذلك السبيل للاحاطة بالتمظهرات المختلفة التي تتخذها والكشف عن الادوار الحكائية التي ينهض بها السرد الروائي))[1] .

اولاً : الحذف الصريح

وهو عبارة عن اسقاط فترة زمنية معينة والاشارة اليها بوضوح ويستدل عليها في النص ببساطة ، ومن دون الحاجة إلى أي جهد تأويلي ، وهذا الحذف يتكون من :

أ. المحدد

ويتم فيه تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد بدقة كأن يذكر السارد (سنة، شهر ، يوم ، . . .) وسيعتمد البحث في تناوله لرواية غادة على امثلة توضح التدرج في استعمال هذه التقنية من الحذف لمدة زمنية قليلة حتى المدد الزمنية الطويلة (سنوات كثيرة)

ومن الامثلة التي توضح ذلك مانجده في رواية (ليلة المليار) ((قالت ندى وهي تنظر في ساعة يدها الكارتييه السبور ! عشرون دقيقة ولم يعد))[2]

عن طريق هذا المشهد الحوراي استعملت الكاتبة هذا النمط من الحذف الذي يلغي فترة زمنية قصيرة (عشرون دقيقة) من زمن الحكاية لتدفع بالسرد إلى الامام عن طريق القفز على فترة زمنية ميتة ، قضتها (ندى) وهي تنتظر زوجها (وديع) ، فلم يكن هناك في فترة الانتظار مايستحق ان يروى ، وهذا المثال يبين الحد الادنى في روايات غادة للفترة الزمنية المحذوفة والمحددة بدقة مما سهل على القارىء معرفة موضع وفترة الحذف .

والمثال الثاني من الرواية ذاتها ، إذ يتم حذف فترة قصيرة أيضاً ((بعد ساعة ونصف ، غادرت كفى غرفة النوم الفاخرة في الفندق وقد زادت نارها اضطراماً))[3] . نواجه هنا حذفاً محددا أيضاً ، حاولت الكاتبة من خلاله تجاوز فترة زمنية حددتها بـ (ساعة ونصف) مما ادى بوتيرة السرد إلى الاسراع .

وتماشياً مع الترتيب الذي التزمه البحث سنورد مثالاً اخر ، يلغي فترة زمنية

---

(1) بنية الشكل الروائي 159

(2) الرواية 272

(3) الرواية 213

قدرها (نهار واحد) ((كنت كلما لملمت بقايا قوتي ، أعود الى منطقة بيتي محاولاً اختراق الحصار . . . والمسلحون ، يطرودنني ، ويتركون سواي يمر بالسيارات المدججة بالاسلحة . . ومر نهار ، وبعد الظهر هدأوا فانسحبوا ، وبدأت الوجوه تمتد من النوافذ)) [1].

في هذا المقطع السردي يستحضر الساحر (وطفان) احداث بيروت وتدمير بيتهم ومصرع افراد اسرته جميعاً وعندما حاول تجاهل بعض الاحداث استعمل تقنية الحذف المحددة بـ (ومر نهار) ليعجل من ايقاع السرد ، ويتفرغ لرواية الاحداث المهمة من مقتل اولاد اشقائه وشقيقته (ودعة) ودمار دارهم بما فيها من كتب السحر التي احتفظ بها فيما بعد .

والمثال الآخر يمثل فترة زمنية أطول نسبياً من سابقاتها أطالها الحذف وهذا مانجده في رواية (كوابيس بيروت) ((بعد انقضاء ستة أشهر على نوم الحاكم ، وازدياد النقمة عليه لم يعد نانو يجرؤ على الخروج من بيته . . . وصار يخاف على حياته ، فالشبه الكبير بينه وبين الحاكم. وهو الذي كان مدعاة لسعادته وحظه فيما مضى ، صار اليوم تهديداً جديداً لبقاءه... لو لمحه احد في الشارع لسارع إلى قتله ، متوهماً أنه الحاكم الغافل عن بؤس المملكة . . . لن يتركوا له مجالاً للتوضيح أو التفسير . سوف يقتلونه فوراً وينتهي الامر.)) [2]

في هذه الحكاية المضمنة من حكايات الكوابيس وهي حكاية الممثل (نانو) الذي يشبه الحاكم وجلب له ذلك السعد اول الامر ولكن بعد أن عرت الحرب الاهلية كل شيء أصبح هذا الوجه هو الشؤم بحد ذاته وعندما ارادت الكاتبة ان تقفز على فترة طويلة نسبياً من نوع الحاكم ، آثرت أن لاتسرد احداثها ، واستعملت لذلك تقنية الحذف المحدد .

وفي نموذج آخر نجد حذفاً لفترة طويلة جدا – بحيث يمثل هذا المثال – الحد الاعلى لهذا النمط من الحذف ، ونقرأ فيه حذفاً لـ (ثلاثين عاماً) من حياة (ابي مصطفى الصياد) ((ثلاثون عاماً وهو يزداد تقزماً)) [3] . فأبو مصطفى بقي طوال هذه الفترة يبحث عن المصباح السحري الذي يحقق له آماله عن طريق الجني الذي يسكنه ، ولم يكن يعلم ان الجني يسكن في

---

(1) م . ن 145

(2) الرواية 113

(3) بيروت 75 : 25

داخله، ولكن يحتاج إلى من يستخرجه ، وهكذا نرى كيف تم القفز على هذه الفترة الطويلة بعبارة صغيرة جداً وبذلك ظهر التعارض الواضح بين زمن الحكاية الذي تمدد واتسع ، وزمن السرد الذي تقلص حتى اقترب من التلاشي .

ب. غير المحدد

ونكون هنا إزاء حذف صريح أيضاً ، ولكن مدته الزمنية غير محددة كما لاحظنا في الحذف المحدد . وهذا النمط هو السائد في روايات غادة السمان ، ويمكن استنتاج مدته الزمنية احياناً من خلال سياق النص بصورة تقريبية ، بخاصة عند ذكر وحدات زمنية من قبيل (عام – يوم – ساعة) نجد ذلك في رواية (بيروت 75) " اغمض عيني وأبكي سراً داخل علبتي . . (. . . . . .) ساعات انقضت ؟ لاأدري ! . . . نيشان يقول لي : أحببت اطلاعك على العمل من الداخل كي تعرف مايدور حين تقف امام الكاميرا – للمرة الاولى – قريباً ."[1]

ان المدة الزمنية المحذوفة غير محددة (ساعات انقضت) هي تعبر عن الفترة الزمنية التي كان (فرح) خلالها يراقب مجموعة من الممثلين والممثلات في اثناء عملية التصوير .

ومن الامثلة الاخرى هذا المقطع السردي " لم أكد أخطو خطوة واحدة حتى عاد وانهمر الرصاص . وعدت إلى موقعي من العمود . . . بعد دقائق احسستها عمراً عاودت الكرة ."[2] نلحظ في هذا المقطع السردي حذفاً غير محدد حاولت من خلاله (الراوية) ان تتجاوز فترة زمنية قليلة من انتظارها للمصفحة التي تحاول الهرب بها ، ففي هذا المثال نستطيع ان نميز ان هذا الحذف فيه اشارة مضمونية (احسستها عمراً) ، لتعبر عن ثقل وطأة الزمن التي كانت الراوية تعاني منها وهي تنتظر ان يهدأ القصف لتعود إلى البيت بعد محاولة الهروب الفاشلة .

في مثال اخر لهذا النمط " هكذا ارغمني واخوتي على ارتداء هذا القميص باستمرار ، فارتديته . ومنع عني الاخبار فشعرت بأنني ارتدي قميصاً اخر تحت جلدي كهذا

---

(1) م . ن 102

(2) كوابيس بيروت 104

القميص . . . ومرت الايام ، وانا أعتقد أنني (فوق) الطرفين المتنازعين ، وان الحرب لابد ان تتوقف ليعود كل شيء كما كان . . . وبعدها اخلع القميص الحديدي المضاد للرصـــاص ، واعود كما كنت ››[1] . في هذا المقطع السردي يتبين من خلال سياق النص ان الحذف كان فترة طويلة من الحكاية . وان هذه الفترة المقصودة هي فترة اندلاع الحرب الاهليـــة الـــتي حاولت صاحبة الحكاية ان تتجاهلها عن طريق ارتداء القميص الواقي من الرصاص ، ولكنها في النهاية وجدت نفسها في وسط هذه الحرب ، بل واحدى ضحاياها .

وفي مثال آخر نجد ان الحذف طال فترة زمنية طويلة وهي غير محـــددة ‹‹في اليـــوم الاول لرحيله افتتح الحقيبة الرمادية وعلق اشياءها في خزانة الفندق ، وترك السوداء مغلقة ، وقال لنفسه : سأعود قريباً إلى وطني ، فلماذا افتحها واغرق في الفوضـــى ؟ . . . ومـــرت الاعوام ، وهو لايمس الحقيبة السوداء ولايفتحها ، بل ينتقل بها من مكان إلى اخر ››[2] .

المدة المحذوفة غير محددة في هذا المقطع السردي ، ولكن من تتبع احداث الروايـــة نستطيع ان نقدر هذه الفترة بأنها فترة الحرب الاهلية التي أعقبت عام (1975) وهو تـــاريخ سفر (بسام) إلى اوربا حتى عام (1982) تاريخ سرد هذه الحوادث ، وبذلك يمكن تحديـــد هذه الاعوام ولو بصورة تقريبية بانها واقعة ضمن هذا التاريخ .

وهناك نماذج من الحذف غير المحدد يصعب تماماً تقدير الفترة الزمنية المحذوفة إلا أن الكاتبة تتعمد طمس أي اشارة زمنية قد تعين في تخمين مدة الحذف .

ومن أمثلة هذا النمط مانجده في رواية (بيروت 75) حيث يقضي (فرح) مدة مـــن الوقت وهو يدور في شوارع بيروت ‹‹ لايدري كم من الزمن انقضى وهو تائـــه في شـــارع الحمراء والازقة المتفرعة عنه .›› [3]

وتعمد الكاتبة إلى عدم ذكر أي وحدة زمنية تدل على الفترة المحذوفة لتبين الضغط الذي بدأ (فرح) يعانيه في مدينة بيروت ، بخاصة وانه راى في فترة قصيرة متناقضات لاحد لها

---

(1) الرواية 314

(2) ليلة المليار 299

(3) الرواية 22

تركت اثرا واضحا في نفسه تجاه هذه المدينة الجديدة التي كان يشعر إزاءها بالخوف والقلق، وهو ابن القرية الصغيرة (دوما) ، ولم يعتد حياة المدن الكبيرة ويبدو ان هناك اسبابا لدى الشخصية لتشعر بذلك وهي تدخل مدينة جديدة " فالمدينة هي من السعة بحيث يعجز المرء عن الامساك بها وتصورها كما انها تتغير وتتسع دائماً . بحيث تكون مفارقة جديدة في تاريخ الانسان أنها شيء ضخم حي "[1] .

والمقطع السردي الثاني الذي يماثل ماجاء في المثال السابق مانجده في رواية (كوابيس بيروت) "لأدري كم من الزمن قد انقضى وانا جامدة امام غرفتي التي مر بها الصاروخ"[2] . يبدو في هذا المثال ان الخوف والهلع الذي سببه مرور الصاروخ ومن ثم اصابته لبيت الراوية وكأنه أضاع الزمن فلم تعد تحس به ، فهذه الفترة المحذوفة هي بالطبع قصيرة ، لأن لحظة انفجار رالصاروخ لاتستلزم وقتاً طويلاً .

ان الحذف غير المحدد كانت له اهمية في تسريع السرد والقفز على الزمن ، وهو إلى جانب الحذف المحدد يشكل نمطي الحذف المعلن الذي استخدمته الكاتبة في رواياتها الثلاث .

ثانياً : الحذف الضمني

بما أن البحث حدد فيما سبق ان الزمن السردي الذي يتمظهر في النص الروائي يختلف عن الحقيقي للاحداث ، ويشمل هذا الاختلاف قضايا الترتيب ، ومطابقة الزمن السردي للزمن الحكائي خاصة اذا علمنا ان " زمن السرد هو غير زمن الاحداث الحقيقية فهو اولاً زمن جمالي (. . . . . .) وهو ثانياً زمن عاطفي وجداني "[3] .

والزمن الجمالي هو الذي يتوخاه الروائي ويتقصده في عمله الادبي ، والحذف الضمني من أهم التقنيات التي يستخدمها الروائي لخلق الزمن السردي الخاص بعمله ، ومن خلالها (تقنية الحذف) يتم الانتقال من فترة إلى فترة من دون الاشارة إلى ذلك ، وعلى

---

(1) نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع) : مورس شرودر ، جون هولبرن ، جورج هنري رالي : ت: محسن جاسم الموسوي 125

(2) الرواية 167

(3) دليل الدراسات الاسلوبية : جوزيف ميشال شريم 18

القارىء ان يتحسس ذلك بنفسه ولايمكن لاية رواية ان تخلو من هذا النمط المهم من انماط الحذف «يمكن القول ، بصورة عامة ، بأن أية رواية لايمكنها الاستغناء عن الحذف الضمني ولاعن توظيفه في النص على نحو من الانحاء ، فهو دون سواه الذي سيتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد . . واذا كان هذا النمط من الحذف محفوفاً بالغموض وعصيا على الاستخراج في معظم الاحوال ، فان ذلك ناجم بكل تاكيد عن كوننا لانستطيع تحديده بدقة لغياب اية اشارة صريحة إلى موضوعه أو مدته .»(1)

والحذف الضمني يستطيع القارىء من خلال تتبعه لاحداث العمل الروائي ان يحدده ويتعرف على مواضعه مع وجود الانقطاعات والثغرات ، ولكن هذه العملية ليست بالامر الهين.

وفي رواياتها الثلاث تلجأ غادة السمان إلى استعمال هذا النمط من الحذف اكثر من لجوئها إلى النمط الصريح وعلى الرغم من صعوبة تحديد امثلة واضحة لهذا النمط حيث سيتحول عند ذلك إلى الحذف الصريح يمكن تلمس ذلك في رواية (بيروت 75) ، وبعد وصول (ياسمينة) إلى بيروت وبعد الانتهاء من سرد أحداث الرحلة من دمشق يفاجأ القارىء بهذه الشخصية وهي على يخت (نمر السكيني) عارية من دون ان يخوض السرد في كيفية لقاء (ياسمينة) مع (نمر) وعن الفترة التي قضتها في بيروت قبل التعرف عليه ، فيبدو واضحاً هنا الحذف الضمني .(2)

والشيء ذاته ينسحب على شخصية (فرح) في الرواية نفسها ، حيث نواجه بفرح في شارع الحمراء نزيل في أحد الفنادق دون ان يتوقف السرد عند الاحداث السابقة لذلك.(3)

وفي رواية (ليلة المليار) يمكن تلمس هذا النمط من الحذف من خلال الانتقال بين

---

(1) بنية الشكل الروائي 163

(2) الرواية 12-13

(3) الرواية 12-17

أكثر من شخصية ، حيث يتناوب على السرد اكثر من راوٍ ، فهناك (خليل – كفى – نسيم – أمير – وطفان – صقر – نديم – دنيا – رغيد – بسام) ، فضلاً عن الراوي غير المشارك في احداث الرواية ، فهذا التعدد في الرواة مكن الكاتبة من الانتقال عبر الزمن من خلال انتقال السرد من راوٍ إلى اخر ، ويظهر ذلك واضحاً في الانقطاعات والثغرات التي يمكن ان يتلمسها القارىء عند الانتقال من حدث إلى اخر ، مما أعطى لهذه الرواية ميزة مهمة وهي طغيان الحذف الضمني على هذه الرواية .

وفي رواية (كوابيس بيروت) التي تعتمد في سردها على راوٍ مركزي في عرض احداث الرواية ، نجد أيضاً حذفا ضمنياً كسكوت (الراوية) عن فترات معينة من زمن الحصار المفروض عليها ، وغيرها من الامثلة . ومع ذلك تبقى هناك صعوبة في تحديد الحذف الضمني وتبقى هذه التقنية من أهم التقنيات الزمنية في اختزال الزمن السردي وتسريع وتيرته .

ثالثاً : الحذف الافتراضي

يشابه هذا النمط الحذف الضمني إلى حد بعيد ، من حيث صعوبة تحديده للتعرف إلى موضعه ، وتبقى الانقطاعات والثغرات التي يخلفها السرد وراءه من أهم القرائن التي تدل عليه .

والحذف الافتراضي يستطيع القارىء التعرف عليه من خلال وجود البياضات أو العلامات الطباعية ، وقد لاحظنا فيما سبق ان (جان ريكاردو) عد البياضات توقفاً للسرد لاتسريعاً له .

وفي الحقيقة فان البياضات التي تأتي في نهاية الفصول لاتمثل دائماً توقفاً للسرد ، وخاصة في الرواية الحديثة حيث ينتهي الفصل في بعض الاحيان عند نقطة معينة ، ففي الفصل الذي يليه لايبدأ السرد من حيث انتهى بل يفاجيء القارىء لاحداث كثيرة قد سكت عنها السرد وبذلك لاتمثل هذه البياضات توقفاً للسرد دائماً ، بل تشكل في احيان كثيرة قفزاً على الزمن وتسريعاً للسرد .

والى هذا يذهب احد الدارسين "يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان ، وقد يفصل بين اللقطات باشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كان

توضع في بياض فاصل نجمات ثلاث كالتالي (✸ ✸ ✸) على ان البياض يمكن ان يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن اشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الاسطر ، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو اكثر. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة مايتم الانتقال إلى صفحة اخرى ، وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرور زمني أو حدثي ومايتبع ذلك أيضاً من تغييرات مكانية على مستوى القصة ذاتها .))[1]

واذا ماعدنا إلى روايات غادة فاننا نجد ان البياضات والعلامات الطباعية تدل في أغلب الاحيان على وجود قطع في مسار السرد وسكوت من قبل الراوي عن الاحداث . وفي بعض الاحيان تستعمل غادة تقنية النقاط المتابعة لتدل على وجود سكوت عن احداث معينة كما حدث في رواية (كوابيس بيروت) عندما جعلت الكاتبة كابوساً كاملاً عبارة عن نقاط متتابعة ، حيث يبدأ الكابوس بكلمة (أعوي) وينتهي بالكلمة ذاتها بعد مجموعة من النقاط . ان هذه النقاط المتتالية في هذا الكابوس لاتمثل توقفاً للسرد بقدر مايعبر عن تجاهل الراوية لبعض الاحداث التي لم تشأ ان تسردها وعبرت عنها بمفردة (عواء) .

وعلى الرغم من ذلك تبقى هناك صعوبة حقيقة في التعرف على هذا النمط ولكن القاريء يستطيع ان يتلمس وجود الانقطاعات الزمنية والحدثية .

---

(1) بنية النص السردي 58 ، وينظر : بنية الشكل الروائي 164

الفصل الثالث

موقفات السرد

موقفات السرد

• مدخل

تناول البحث في الفصل السابق تقنيتين من التقنيات الأربع التي تتوازع حركة السرد وتعمل على تسريعه أو تعطيله فضلاً عن العلاقة بين الزمن الحكائي والزمن السردي من حيث الأتساع والتمدد أولاً والأنعدام والتلاشي ثانياً . حيث بين البحث دور كل من تقنيتي (التلخيص والحذف) في تعجيل حركة السرد وتقليص زمنه على حساب زمن الحكاية ، اذ تقلص الزمن السردي الى بضع جمل أو كلمات من خلال تقنية التلخيص بانماطها المختلفة واضمحل وتلاشى من خلال تقنية الحذف .

هذا الفصل سيكون مخصصاً للتقنيات المتبقية وهما تقنية المشهد الذي يكون في أغلب الأحيان حوارياً ويتم من خلاله تطابق الى حد ما بين الزمن السردي والقصصي عن طريق "ادماج الواقع الخيالي في المقولة القصصية "[1] وهذا الأقتراب من التطابق والتساوي يؤدي الى تبطئة السرد وتعطيل حركته في بعض الأحيان .

والتقنية الثانية هي الوقفة الوصفية التي يتم عن طريقها ايقاف عجلة السرد تماماً حتى يفرغ الوصف ، والسرد والوصف متداخلان الى حد بعيد في النص الروائي الحديث حتى يصعب الفصل بينهما اذ أن لايوجد سرد خالص تماماً من الوصف .[2] وفي هذا الفصل سنتاول في المبحث الأول تقنية المشهد الحواري بنمطيه الخارجي (المباشر) والداخلي (المونولوج) .

أما المبحث الثاني فسيخصص للوقفة الوصفية التي سيتناولها البحث من خلال ثلاثة محاور رئيسة هي : وصف المكان ، وصف الشخصيات ، وصف الأشياء معتمدين في ذلك على نصوص روايات غادة السمان وبيان مدى توظيفها لهاتين التقنيتين ومدى الأستفادة منهما

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي 424 .

(2) عالم القصة في سرد طه حسين : احمد السماوي 68 – 69 .

في بناء نصوصها الروائية فضلاً عن الكشف عن الدور الذي يؤديه كل من الحوار والوصف في البناء الزمني لهذه الروايات .

المبحث الأول : المشهد الحواري

هناك فرق واضح بين المشهد والتلخيص فالأول يعرض لنا الأحداث كما وقعت من دون تدخل الراوي أما التلخيص فهو يحتاج الى راو يقدمه ، ان هذا التمييز هو الفرق الأساسي بين الرواية والدراما .

وقد دعا هنري جيمس الى عدم الأعتماد على تلخيص الأحداث فقط (سردها) وانما الأعتماد أيضاً على مسرحتها .[1]

ويحذو ناقد انكليزي آخر حذو جيمس فيؤكد على أهمية المشاهد في العمل الروائي وبخاصة المشاهد التي تعتمد على مسرحة الأحداث وتقديمها ضمن اطار درامي «ليس هناك شك في أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لأثارة الأهتمام والتساؤل»[2] وبذلك نكون ازاء تقنية تقدم لنا الأحداث كما وقعت من دون تغيير واضح في الكلام الذي نطقت به الشخصية الروائية لذلك قيل في المشهد أنه «عبارة عن فعل محدد – حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لايكون فيه اي تغيير في المكان ، أو أي قطع في استمرارية الزمن . ان المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات حادثة عرضية ، منفردة ، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر . المشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد»[3].

وتكاد تتفق أغلب الدراسات السردية على أن الحوار بنمطيه الداخلي والخارجي هو الذي يحدث التطابق النسبي بين الزمن الحكائي والزمن السردي مما يؤدي بالتالي الى تبطئة وتيرة السرد . فيذهب (ميشال بوتور) الى أن الحوار هو الذي يحدث التلاقي والتطابق بين

---

(1) نقلاً عن عالم الرواية 54 .

(2) صنعة الرواية 74 .

(3) بناء المشهد الروائي : ليون سرميليان : ت فاضل ثامر : الثقافة الأجنبية (بغداد) ع (3) 1987 - 78 .

مدة القراءة ومدة الحدث .[1] ويبدو أن بوتور يؤكد أن الحوار يجري تحت سمع القارئ وبصره مما يوهم بحدوث هذا التطابق .

أما (جان ريكاردو) فأن الحوار لديه هو وحده من يعمل على احداث المساواة بين المقطع السردي والمقطع التخيلي .[2] ويرى (تودوروف) أن الأسلوب المباشر هو من يحقق حالة من المساواة والتوافق بين الزمنين (زمن الحكاية وزمن السرد)[3] .

والمشهد لدى (جيرار جينيت) يكون في أغلب الأحيان حوارياً وعن طريقه يتساوى زمن المقطع السردي مع الزمن القصصي .[4] ويرى أحد الدارسين أن المشهد يقصد به ((المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد . ان المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الأستغراق))[5] بذلك ((تتحقق أعلى درجات هذا الأيهام [الأيهام بتطابق زمن الحكاية مع زمن السرد] في المشهد السردي الحواري الذي يضع أمام المتلقي الأطار الأجتماعي والبيئي والأخلاقي والطبقي ، والجغرافي أي الأطار الزمني للشخصية التي تعرض بأفعالها وحركاتها الحكاية مما يوهم بالتطابق بين مشهديتها في الرواية ومشهديتها في الحياة))[6] . ان هذه المساواة بين الجزء السردي والقصصي ليست دقيقة تماماً فهي نسبية الى حد ما ، وفي الحوار يكون دور الراوي ضعيفاً جداً قياساً الى دوره في بقية عناصر البناء الروائي وبالمقابل يبرز دور القارئ الذي يتكون لديه ((احساس بالمشاركة الحادة في الفعل ، اذ أنه يسمعه عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها

---

(1) بحوث في الرواية الجديدة: 102 .

(2) قضايا الرواية الحديثة 253 .

(3) الشعرية 49 .

(4) نقلاً عن : تحليل الخطاب الروائي 78 .

(5) بنية النص السردي 78 .

(6) نقلاً عن الأدب القصصي عند غانم الدباغ : وجدان توفيق الخشاب : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 - 26 .

صوت الروائي في قوله))[1] . وللحوار فوائد كثيرة في بناء الرواية العام فهو يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الأحداث ويوضح جانباً من الصراع ويستخدمه الكاتب جنباً الى جنب مع السرد القصصي بل يكاد يكون جزءاً منه متمماً لا دخيلاً عليه))[2]. عن طريق الحوار يتعرف القارئ على شخصيات الرواية وعلى مدى وعيها لذلك جاء التأكيد على عدم اثقاله (الحوار) بتدخلات الراوي وآراء ومواقف الكاتب وأعطاء الشخصيات حرية الكلام من دون التدخل المباشر ومنحها بحسب تعبير باختين ((الحرية النسبية))[3] .

لذلك جاءت أهمية الحوار عنصراً له دوره في العمل الروائي ((اذ يستدل على وعي الشخصية وتفردها ويساهم في تطوير الأحداث فضلاً عن دوره في المساعدة على بعث الحرارة والحيوية في المواقف المتميزة ، بشكل يحقق معه تصوراً متكاملاً لظواهر الواقع ، تصوراً يعتمد على التنوع في الرؤية والشمول في آفاق التفكير))[4].

لذلك ستكون دراسة تقنية المشهد الحواري في روايات غادة منصبة بالدرجة الأساس على دوره عنصراً بنائياً وأهميته في تحقيق المساواة بين الأجزاء السردية والأجزاء القصصية في العمل الروائي سواءاً كان حواراً مباشر أم غير مباشر .

أولاً : الحوار الخارجي (المباشر)

هو النمط الذي كان سائداً ومستعملاً من قبل الروائيين ، حتى تم ارتياد مجالات (تيار الوعي) وظهور الحوار الداخلي . ويعتمد على الكلام المتبادل بين الشخصيات ، ويمكن تعريف هذا النمط من الحوار . بأنه الحوار ((الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في اطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة ، وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة ، وذلك أن التناوب هو السمة الأجرائية الظاهرة عليه . ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة متطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن أصبح دور

---

(1) نقلاً عن : بناء الرواية : سيزا قاسم 65 .

(2) الحوار في القصة والمسرحية والأذاعة والتلفزيون : طه عبدالفتاح مقلد 118 .

(3) قضايا الفن الأبداعي عند دستويفسكي 20 .

(4) لغة الحوار ودلالته في الرواية العراقية : باقر جواد محمد : الطليعة الأدبية (بغداد) : ع(2) 1980: 34

الراوي يتقلص شيئاً فشيئاً في القصة وأخذ الحوار يتبوأ المكانة التي كان يحتله السرد في الأنتاج القديم))[1] . ووظائف الحوار ليست ثابتة بل هي متحولة ومتغيرة وتختلف من عصر الى آخر فالحوار ((كلام ذو حساسية مفرطة ، دائم التحول والتغير والأختلاف طالما يقع تحت ضغط موجهات مختلفة ، ربما يكون أشدها تأثيراً التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه))[2].

وفي روايات غادة السمان سنطلع على الدور الذي يضطلع به الحوار في الكشف عن الشخصيات ودفع الأحداث الى الأمام ، في رواية (بيروت 75) لاتولي الكاتبة الحوار المباشر العناية التي تخصها بالحوارات الداخلية لذلك يجد القارئ نفسه أمام مشاهد حوارية مباشرة محدودة – واحد وعشرون مقطعاً حوارياً – وأول هذه المشاهد الحوارية في الرواية ، الحوار الذي يدور بين نمر السكيني وياسمينة ((تسمع دوياً رهيباً لأنفجار عنيف ... يهتز الزورق بأكمله وتعود دفعة من الأعماق الى الواقع ... وقبل أن تسأل ماذا حدث يدوي انفجار آخر ويخيل اليها أن بيروت عند الأفق ترتجف كأنما ضربها زلزال ... ماذا حدث ؟ يقول نمر بصوت لا مبال : لا شيء .. انها الطائرات الأسرائيلية تخترق جدار الصوت كعادتها . يدوي انفجار ثالث ... تلملم نفسها عنه والسلحفاة تختبيء بأكملها داخل صدفتها . يقول نمر متضايقاً: قلت لك لاشيء . طائرات اسرائيلية فقط . قربي نهدك ...

– ولكن هذا رهيب .

– انه روتين اعتدنا عليه . انهم لايفعلون شيئاً ولا يؤذوننا . يريدون ارهاب الفدائيين فقط))[3] .

في هذا المشهد الحواري لا نلحظ وجود حوار خالص بل يتخلله الوصف والسرد واشارات الراوي فدلالة هذا الحوار الذي فرضه الموقف على المتحاورين واضحة من خلال

---

(1) الحوار في القصة العراقية القصيرة : فاتح عبدالسلام : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1995 : 107-106 .

(2) الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبدالوهاب : الموقف الثقافي : (بغداد) : ع (10) : 1997: 48

(3) الرواية 15-16 .

تأكيد الكاتبة على ثنائية (الحرب/الجنس) ودور الطبقة الأرستقراطية في ضياع لبنان حيث تركز على ((نقطتين أساسيتين هما : الجنس والنظام الطبقي اذ هما معاً قادا الى الحرب التي تنبأت بها الكاتبة فالشريحة الحاكمة منحرفة وطنياً وأخلاقياً وكل شيء لديها قابل للبيع والمساومة لدرجة أنها تتواطأ مع العدو الصهيوني ضد العمال والفلاحين في الجنوب اللبناني))[1]، ونلحظ أيضاً كيف أن الزمن السردي تمدد واتسع عن طريق الحوار ليتساوى تقريباً مع الزمن القصصي محدثاً بذلك نوعاً من التوازن بين الزمنين .

وفي انموذج آخر من الرواية ذاتها نلحظ وجود حوار خالص يدور بين طعان ومحاميه((قال المحامي لطعان : وضعك سيء جداً . لقد قتلت رجلاً لاتعرفه دون أي مبرر .

– قتلته دفاعاً عن النفس .

– لكنه لم يكن يحمل سلاحاً ! .

– قتلته لأنه منهم . يريد الأستدلال على مخبأي لقتلي .

– ولكنه كان سائحاً أجنبياً غريباً لعله ضل الطريق وحاول أن يسألك عن الدرب !

– مستحيل !

– أثناء احتضاره في المستشفى قال أنه حاول سؤالك عن الدرب فرددت عليه برصاصة !

– آه ! آه ! آه ! آه ! .))[2] .

يتبين لنا من خلال هذا المشهد الحواري أن الحوار ليس دائماً نقيضاً للسرد بقدر ما هو متمم له فعن طريق هذا الحوار الذي دار بين الشخصيتين يتعرف القارئ على أحداث سكت عنها السرد فيما سبق وهي قتل طعان للسائح الأجنبي مما أعطى للحوار مهمة الكشف عن هذه الأحداث ودفعها للأمام من خلال تقديم كلام الشخصيات من دون تدخل الكاتبة .

ومن الأمثلة المهمة في هذه الرواية الحوار الذي يدور بين فرح ومدير أحد المستشفيات في مدينة بيروت أثناء تلقيه العلاج

---

(1) بانوراما الرواية العربية 138 - 139 .

(2) الرواية 81 .

"– هل معك نقود ؟

– . . .

– هل تستطيع أن تدفعه لي أتعابي اذا عالجتك ؟ ...

– . . .

– اذا كنت لا تملك نقوداً تركتك تترف حتى الموت "معك قرش بتسوى قرش".

– . . .

– وأخرج من جيبه ورقة نقدية كبيرة فقأ بها عيني ."[1]

هذا المشهد جاء في أحد الكوابيس التي قدمتها الكاتبة في خاتمة الرواية ويبدو أنها تعمدت تقديمه بهذه الطريقة لأضفاء نوع من الواقعية عليه وعلى الرغم من أن فرح لايرد على الطبيب الذي يحاوره لأحساسه بالدهشة من هذا العالم الغريب من حوله ، لقد استطاعت الكاتبة أن ترسم عالماً متكاملاً متوحشاً مقبلاً على كارثة لايدركها .[2] وقد يبدو هذا المشهد الحواري وكأنه غريب عن النص أو من افتعال الكاتبة حاولت أن تحشره لتثبت فكرة تقصدها ولكن المتتبع لأحداث هذه الرواية بالذات يرى مدى توافق هذا الحوار مع ما شاهده فرح في مدينة بيروت من تناقضات مما جعله في خاتمة الرواية يقتلع لافتة مستشفى المجانين ليضعها في محل اللافتة التي تحمل أسم مدينة بيروت .

ومن المشاهد الحوارية التي تقترن بالشخصية ويكون لها دور في ابراز رؤيتها الخاصة والكشف عن افكارها مايأتي :

"– ألو . . . سوسو .

– أهلاً . . . كوكو .

– ما الأخبار ؟

– لا شيء . . . مجرد كوارث وقرف . . . تصوري البارحة تركني الطباخ المصري

(1) الرواية 103 – 104 .

(2) بيروت 75 : بيروت الحلم والموت والجنون : ايمان القاضي : الموقف الأدبي (دمشق) : ع (215-216) : 1989 : 90 .

والـــ (فام دي شامبير) والمربية الفرنسية ستترك الأولاد لترجع الى بلادها ...

– يا للهول . . . وماذا ستفعلين يا سوسو ؟

– سنسافر معها ! . . .

– معك الحق كله . . . لم نعد نستطيع العيش في هذا البلد . . . تصوري البارحـــة ذهبنا الى (الوايت واو) للسهر وكنت أرتدي (الروب لونغ) والفـــرو الفيـــزون الجديد ومع ذلك أصر صاحب المطعم على أن ننهي عشائنا قبل الساعة 12 لأنه خائف . . . تصوري يا كوكو رجعنا للبيت الساعة 12.30ولم نجد أي مكـــان آخر للسهر . . .

– انها حياة كلاب فعلاً . . . يجب أن نهاجر . . .

– على ذكر الكلاب سنحمل معنا القطة ماري أنطوانيت ، أما القط عنتر فقد هرب . . كما قلت لك سنرافق جميعاً المربية الفرنسية الى باريس . . . الفلوس حولناها . . . ماذا يربطنا بهذا البلد . . . وبكل أولئك المتوحشين والأغراب (السوفاج) . . .

– يقولون أن هناك جوعاً في البلد . . .

– عيب هذا الكذب . . . لم ينقطع (السومون فوميه) يوماً واحداً عن البلد . . . أين الجوع؟ كلبي وحده يأكل كل يوم كيلو من اللحم . . . .

– زوجي يقول أنها مؤامرة صهيونية شيوعية عالمية وأن الدنيا لولا ذلك بألف خير . .

– طبعاً زوجك يفهم في كل شيء . . . اسأليني أنا عنه ! . . .»[1] .

تستعمل الكاتبة هذا المقطع الحواري لتوضح أفكار طبقة معينة في المجتمـــع اللبنـــاني تعدها المسؤولة عن اندلاع الحرب الأهلية فتدينها مصورة أجواء الترف والثراء والبـــذخ في بيروت المتناقضات والمفارقات مستعملة لتأكيد ذلك الكثير من المفردات الخاصة بهذه الطبقة ، ونلحظ وجود حوار موجز يلخص لأحداث سهرة تقدم لنا الشخصية بعض المعلومات عنـــها

---

(1) كوابيس بيروت 66 – 67 .

في أثناء المقطع الحواري وينتج عن هذا الحوار الموجز اتساعاً في زمن الحكاية على حساب زمن السرد ولكن نتيجة لطول الحوار النسبي يتسع زمن السرد أيضاً ويمتد على حساب الحكاية مما يؤدي الى اعادة التوازن بين محوري الرواية (القصة والسرد)

وفي رواية (كوابيس بيروت) اذ الراوية محاصرة في دارها ومن المستحيل أن تقابل شخصاً لتقيم معه حواراً يبرز هنا دور جهاز الهاتف على انه وسيلة انموذجية لأقامة الحوارات بينها وبين شخصيات العالم الخارجي ويبدو هذا الجهاز اجراءاً مناسباً تعتمد عليه الكاتبة في اقامة الحوارات وقد عرضنا انموذجاً لهذا النمط من الحوارات وفيما يأتي شاهداً آخراً يختلف من حيث وظيفته ودلالته عن الشاهد السابق .

"ألو اسمع يا أخي ... لن نتخلى عن مطالبنا لمجرد أن الشيوعيين يتبنوها ، ويناضلون لأجل تحقيقها . هناك جوع حقيقي في البلد ... هنالك بطالة وبؤس ومرارة . العدالة الأجتماعية يجب أن تتحقق والا فلا مفر من سقوط المقصلة عاجلاً أو آجلاً ...

– أنا معك ... لكن ما يدور هو مجرد قتال مجنون ... وما كل قتال ثورة .

– أحياناً تبدأ الأمور هكذا ... يذهب جيل من الضحايا كي تتبلور ثورة واحدة ... لو يفهم الحكام ذلك لوفروا علينا وعلى أنفسهم هذا القربان الباهظ ...

– ولكن ما يحدث الآن مجرد كوابيس ...

– ربما ... ولكن كوابيس الجياع ليست أضغاث أحلام ... انها انفجارات هوجاء لقضية عادلة .

– بين جنون الدم صرخة الحق خيط رفيع وقد ضيعته الأطراف كلها ...

– ربما مرحلياً ...

– المطلوب من المتقاتلين مراجعة ذاتية كي يتوقف شلال الدم عن الأنهمار عبثاً ... ليس الموت هو المرعب اذا كنا نموت من أجل بناء حياة أفضل لأطفالنا ... المرعب هو أن نموت عبثاً ودونما معنى "[1] .

---

(1) الرواية 67 - 68 .

نلحظ في هذا المشهد الحواري أنه لايرقى الى الحوار الروائي فهو أشبه ما يكون بكلام تقريري بعيد كل البعد عن أية عناصر فنية ، فبدلاً أن نجد حواراً يكشف عن شخصيات ومواقفها ورؤاها الخاصة ويساعد في بناء أحداث الرواية نجد مجرد ارآء حاولت الكاتبة اقحامها في النص فهي خاصة بها وجعلت من الشخصيات مجرد بوق ينطق بأفكارها وهذا عيب فني وخلل واضح يثقل كاهل النص الروائي ويصيبه بنوع من الرتابة وعلى المستوى البنائي فأن الحوار قدم ما هو مطلوب منه حيث وافق بين زمن الحكاية والسرد.

من أمثلة هذا النمط من الحوارات ، الحوار الذي يدور بين المفكر أمير النيلي و ليلى السباك وهو حوار طويل يشغل عدة صفحات سنورد مقطعاً منه .

– لماذا ؟ لماذا فقدت اليقين ؟

– لأن الذين يتشدقون به لا يمارسونه وانما يعولون على حمقى أمثالي لممارسته والموت لأجله فقيرة أو شهيدة ... أما هم فيعيشون كما يعيش رغيد ويقتلون كما يقتل ، وقد حاولوا قتلك ... انهم يجملون وحشيتهم بالمثل ، ويفلسفون شهيتهم اللامتناهية للأفتراس السادي العربيدي ... لقد قرفت من استعمالهم لنا ...

– ولكن ...

– تعرف أن هذا صحيح ... تعرف أن معظم النقود التي ترصد للجماهير تذهب الى جيوب أفراد من الزعماء ينثرون الثروات كما يفعل رغيد ... وبدلاً من فضحهم تستترون عليهم بحجة الروح المعنوية والضرورات التكتيكية للمعركة واللعبة الأستراتيجية وغيرها من التعابير المخترعة لتغطية عورة عاركم .

– لا تستطيعين كراهية فلسطين لمجرد أن وغداً ما استغل الشعار ليصير ثرياً . . . تظل هناك حقيقة اسمها مليونا انسان عربي مشرد تم طردهم من ارضهم واحتلالها على ايدي منظمات تضمر المصير ذاته للعرب جميعاً . . . انك تنتقلين بسرعة فائقة من الأخطاء الفردية الى التعميم . . .

– لأن الخطأ يجري أيضاً تعميمه بسرعة ... لقد بدأنا للعمل من أجل الحرية ثم تحولنا الى عصابات يقتل بعضها بعضاً . . . نادينا بالديمقراطية ثم صار كل منا يضع

مسدسه فوق صدغ رفيقه قبل أن يسأله عن رأيه . . . أو يفخخ علبة الأقتراع اذا لم يجر التصويت وفقاً لهواه

- ثمة أخطاء . . .
- أخطاء كثيرة رهيبة يتراكم بعضها فوق بعض وتتحول من حفنة رمال الى سد ...
- لكن لا مفر من الأخطاء أثناء الممارسة ...
- اننا لانمشي بأتجاه تصويت الخطأ بل نمعن في الأتجاه المعاكس بنسبة 99.99 بالمئة !
- الشعوب كلها حين . . قاطعته : لقد حاول صحبك اغتيالك لا أعداؤك لمجرد وجهات نظر أبديتها حول الممارسات القمعية واللاديمقراطية . . . وبدلاً من الحوار أمعنوا في غطرستهم
- اخطاء الأفراد لاتعني الكفر بالمبادئ بل تعني طرد المنحرفين وكف يدهم ومتابعة الطريق . . .
- المبادئ ليست أشباحاً تتجول في خاطرنا . . . المبادئ تتقمص البشر ويصير مقاسها على مقاس سلوكهم وافعالهم))[1] .

هذا مقطع من المشهد الحواري الطويل الذي دار بين هاتين الشخصيتين ويبدو أن الكاتبة حاولت أن توظف وجود شخصية أمير لطرح الكثير من الآراء السياسية اذ أن الأوضاع العربية في لبنان وفلسطين فرضتا على الكاتبة نمطاً من الحوارات التي تميل الى ادخال الأوضاع السياسية والأجتماعية والعقائدية التي تعيشها المنطقة العربية وهذه حقيقة لايمكن اغفالها عند دراسة الرواية العربية المعاصرة التي اتكأت على الواقع العربي وحاولت التعبير عنه.[2]

ان غادة وهي تحاول حشر أفكارها في النص الروائي تجعل منه يخسر الكثير من فنيته فعل ى الرغم من الواقعية التي تتسم بها هذه الأفكار لكن مكان طرحها لايكون عن طريق

---

(1) ليلة المليار 349 - 350 .

(2) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة : محسن جاسم الموسوي 14 .

حوار يدور بين رجل وامرأة ان هذه المناقشات السياسية والعقائدية المكرورة والفجة يرى أحد النقاد أن الكاتبة لو ابتعدت قليلاً عنها لكانت أبدعت رواية اسطورية رمزية ولكنها أغرقتها بهذه المناقشات .[1] التي يبدو واضحاً أثر الصحافة فيها . ان هذا النمط من الحوارات دفع بالسرد الى الترهل وحدد من سرعته وبذلك سيكون قد أساء اليه أكثر مما أفاده ، ولكن هذا لايعني أن الحوارات في هذه الرواية كلها من هذا النمط فهناك حوارات اخرى فنية تساعد على رسم الشخصيات وتوتر الأحداث ومن أمثلة ذلك الحوار الذي يدور بين رغيد والساحر وطفان

"– أريد أن أبوح بسر لك ياسيدي الشيخ وطفان .

– هات ما عندك ... سرك في أمان ..

– يوم اشتريت هذا القصر القلعة قيل لي أن كنوزاً ذهبية دفنت فيه ... في حديقته أو أقبيته ... حرام وكفر ترك الذهب واهماله وحرمان الناس منه ... بذلت كل وسيلة لأكتشافه وتكريمه وفشلت ... هلا ساعدتني ؟

– بكل تأكيد ..

– وهلا شرفت مائدتي هذا المساء بحضورك ؟ . . . دعوت عدداً قليلاً من الأصدقاء تعرفهم جميعاً .. بالأضافة الى رجل وزوجته من لبنان . . . اسمه خليل الدرع . . هلا كشفت لي برجه ليسهل تطويعه ؟

– سأكون بحاجة لأسم أمه وتاريخ ميلاده لأعرف وفقه . . . وهل يخضع للأبراج النارية أم الترابية أم الهوائية أم المائية والله اعلم ...

– مكتوبة على هذه الورقة . . . لكن المحامية استخرجتها من جواز سفره . . . أرجو أن تكون المعلومات صحيحة .

– سنرى . . .

– بشأن الله ؟

---

(1) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محيي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (24) : 1986 : 87

– قد أنظم اليكم فيما بعد . . . والآن سأهتم بأمر الكنوز المدفونة))[1] .

نلحظ كيف أن هذا الحوار ساعد في رسم ملامح شخصية رغيد الشرهة الى كل شيء وقدم معلومات عن شخصية خليل وأسهم في تصعيد الأحداث عندما أخبر عن أقامة الحفلة في دار رغيد وكشف عن بداية المواجهة التي ستحصل بينه وبين خليل .

ومن الأنماط الأخرى للحوارات الخارجية التي حاولت الكاتبة توظيفها في رواياتها الثلاث، نمط من الحوارات يعتمد على تقنية (شخصنة الأشياء) أو أنسنتها وأقامة الحوارات بينها وبين بعض الشخصيات الروائية وفي بعض الأحيان بين الأشياء نفسها ، وتتعمد الكاتبة استعمال هذه التقنية للكشف عن أعماق شخصياتها في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى تكون الأشياء التي تستعملها بوصفها طرفاً في الحوار رموزاً لعالم معين أو شخصية أو موقف، ومن الأمثلة المهمة لهذا النمط الحوار الذي يدور بين دميتين معروضتين في أحد محلات شارع الحمراء ببيروت . ((همست في الظلام وأصداء الأنفجارات تهز المكان : ان شيئاً غير عادي يدور حولنا . . . شيء خطير ومروع كالزلزال . . . ضمها اليه : أنت على حق . . . همست : منذ أشهر وأنا أكرر لك ذلك . . . وأنت لا تصدقني . . . وتبحث عن تفسيرات بسيطة وعادية للشيء المركب والخطير الذي يقع .

– لقد كنت على حق . .

– انني خائفة ومذعورة .

– وأنا أيضاً . . .

– أشعر برغبة في الهرب . . .

– وأنا أيضاً . . .

– لن يكون بوسعنا الهرب . . . مادام باب المخزن مقفلاً هكذا . . .

– وصاحب الدكان لم يأت منذ زمن بعيد . . . والعاملات أيضاً . . . لا أدري ماذا يحدث بالضبط . . . كانت الريح تصفر في شارع الحمراء أمامهما وقد أطفئت أضواؤه وثمة

---

(1) الرواية 177 .

زخات مطر شرسة تجلد الليل وواجهة المخزن الزجاجية عبر القضبان المربعة الضيقة المزدلة فوقها من الخارج ... لا سيارة تمر ... لا مخلوق . . . لا هـرة . . . لا طـائرة . . . لا مشترٍ. . . لا متسول (. . . . . .)

– همست : منذ خلعت شجرة الرصيف أوراقها ولم تبدل لي عاملة المخزن هـذا المـايوه عرفت أنم شيئاً غامضاً يدور في المدينة ...

– أجاب : ظننت صاحب المخزن مشغولاً بغزله مع العاملة التي كانت تتولى تبديل ثيابنـا ... لم أكن أدري أن الأمر أخطر من ذلك ... »[1] .

هذا مقطع من حوار طويل بين هاتين الدميتين تحاول الكاتبة توظيفه في عرض أحوال مدينة بيروت وما آلت اليه الأمور فيها من هجرة سكانها ، ودلالته واضحة حيث أن سكان بيروت لايستشعرون الخطر الحقيقي المحدق بهم بسبب مغادرتهم وما نتج عن ذلك فيما بعـد من غزو اسرائيل للبنان ، ويبدو أن دمى غادة أكثر احساساً بخطورة ما يجـري مـن أهـل بيروت. وهذه التقنية حاولت الكاتبة الأفادة منها في رواياتها الـثلاث ، وفي الجـدول الآتي سنبينها في هذه الروايات :

الرواية	المشهد الحواري	الصفحة
بيروت 75	حوار حارس الموقع الأثري (أبو الملا) مع التمثال	67
بيروت 75	حوار بين فرح وسمكة	101 - 100
كوابيس بيروت	حوار بين دميتين	220 - 219
ليلة المليار	حوار بين رغيد الزهران مع تمثال عبدالناصر	77
ليلة المليار	حوار بين دنيا ثابت وفتاة اللوحة	200 - 197
ليلة المليار	حوار بين خليل الدرع وجرذ في أحد متاجر أثينا	366

من خلال عرضنا لبعض نماذج الحوار الخارجي يبدو أن زمن الحكاية يكاد يطابق زمن

(1) كوابيس بيروت 219 - 220 .

السرد وفي بعض الأحيان ترد مقاطع للحوار الخارجي على شكل حوار موجز لأحداث ماضية مما يؤدي بالأخلال في موازنة هذين المحورين ولكن لغلبة الطول على هذه الحوارات يؤدي ذلك بالزمن السردي الى الأتساع والتمدد مما ينجم عنه اعادة للتوازن بين هذين الزمنين.

ثانياً : الحوار الداخلي

عرفت الرواية نمط الحوار الداخلي مع ظهور روايات تيار الوعي التي ارتبطت بتطور العلوم النفسية وظهور روائيين كبار كان لهم أثر كبير في تطور الرواية الحديثة منهم (جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف وفوكنر وغيرهم) وبذلك تحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر الى كلام فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية.[1]

وبظهور روايات تيار الوعي ظهر المونولوج الداخلي بوصفه وسيلة من وسائل التعبير عغن أفكار الشخصيات ومحتواها النفسي وردة فعل على هيمنة الراوي المركزي على وعي شخصياته. ويمكن تعريف المونولوج على أنه ((التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي– في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المخلفة للأنضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود))[2] .

وبالأعتماد على درجة حضور الراوي في النص يمكن تقسيم المونولوج الى نمطين رئيسين هما : المونولوج الداخلي المباشر ، الذي يختفي فيه الراوي ويعتمد فيه على ضمير المتكلم تماماً[3]، أما المونولوج الداخلي غير المباشر فهو ((ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها . ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي لشخصية ما .))[4] ان المونولوج المباشر هو التداعي الحر للذاكرة اللاأرادية وبذلك يكون المونولوج اللاواعي ، أما المونولوج غير المباشر فأنه المونولوج الواعي الذي يتخذ ثلاثة

---

(1) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : سعد عبدالعزيز : 39 .

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت همفري : ت : محمود الربيعي 44 ، وينظر القصة السيكولوجية 117 .

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة 46 ,

(4) م . ن 49 .

مظاهر: التذكر والنجوى والتخيل ((وزمنياً يرتبط التذكر بالماضي فهو ردة زمنية الى الوراء ، وترتبط النجوى بالسيولة الشعورية الآنية ، بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات والمدركات فهو مراوحة صريحة في الزمكان ويرتبط التخيل بالآتي ، فهو اختلاجات ورغاب تعرو النبض الزمني الراكد))[1] .

وتقنية (مناجاة النفس) استخدمها لأول مرة الروائي (ادورد دي جاردن)[2] ، والفرق الأساسي بين المونولوج والمناجاة أن المناجاة تفترض وجود جمهور ، وتعرف بأنها ((تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية الى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً . لذا فأن هذا التكنيك – بالضرورة – أقل عشوائية وأكثر تحديداً – بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه – من المنولوج الداخلي فوجهة النظر هنا هي دائماً وجهة نظر الشخصية وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح))[3] ، وفي روايات غادة نلحظ الأنتقال من وعي شخصية الى أخرى حيث تستعمل الكاتبة المونولوج الداخلي في رواية (بيروت75) وفي بدايتها بالتحديد وبينما السيارة منطلقة من مدينة دمشق الى بيروت تبقى شخصيات الرواية رهينة ذاتها فلا يكاد القارئ يتعرف عليها الا من خلال النجوى والمونولوج ويظهر تدخل الراوي في هذه التقنية عن طريق الأشارات الواضحة مثل (فكر – فكرت) ، من أمثلة هذا النمط ما يجول في فكر فرح قبل انطلاق السيارة ((آه الشمس! كم هي حارة! أكاد أختنق والمدموزيل الى جانبي أغلقت النافذة خوفاً على شعرها المصفف وليس في الجو نسمة ، ما أسمج النساء!))[4] ، مباشرة ننتقل الى ذهن ياسمينة المتطلعة ايضاً لتحقيق الشهرة في بيروت وكسب المال ولكن تشاؤم فرح لامكان

---

(1) نقلاً عن : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل: كلية الآداب : 1990 : 103 .

(2) التقنيات الروائية الجديدة : ظهور المناجاة النفسية (المنلوج) : ت : نزار صبري : الأديب المعاصر (بغداد) : ع (42) : 64 .

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة 56 ، وينظر : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية : علية عزت عياد 72.

(4) الرواية 6 .

له لدى ياسمينة فهي متفائلة والشمس تزيد من شوقها للرحيل ((آه الشمس! كم هي حارة وممتعة! انها تزيدني التهاباً وشوقاً للرحيل ... أحب لسعها فوق وجهي ... وبغبطة تفكر : دمشق. دمشق. وداعاً دمشق))[1] ، ونستمر في التعرف على التناقض بين هاتين الشخصيتين من خلال الحوارات الداخلية التي تفصح عن مدى تشاؤم وقلق فرح ونظرته الى الأشياء نظرة سوداوية فهو يصف رحلته الى بيروت ورؤيته لنيران عيد الصليب ((كأنني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قرباناً لرب شرير. أنا ؟))[2] ، ويناجي أبو الملا نفسه بعد أن ترك ابنته لتعمل خادمة في أحد قصور الأغنياء ((ماذا تبقى لك غير الحزن يا أبو الملا ؟))[3] ، وبعد ذلك يصعد راكب جديد الى السيارة فنتعرف عليه من خلال الحوار الداخلي أيضاً اذ تتبين من خلاله شخصية طعان الخائف المذعور ((لقد نجوت منهم هذه المرة لقد استطعت الأفلات من مراقبتهم وضاعت رصاصتهم في الهواء))[4] ، ويصعد أبو مصطفى الصياد الى السيارة وهو الراكب الأخير الذي استولى المرابي قبل قليل على جهده وقوت عياله ((هذا المرابي سيمتص دمي . كلما عدت من عنده أحس بالرغبة في البكاء وهيئتي مخيفة ترعب الفتيات))[5] .

وهكذا تنتقل الكاتبة من مستوى زمني الى آخر ومن وعي شخصية الى أخرى من خلال نظرتها هي وتعبير الشخصيات عن أنفسها وذواتها فهكذا ننتقل من قلق وتشاؤم فرح الى آمال ياسمينة واندفاعها الى أحزان أبي الملا ومن ثم ذعر وخوف طعان ومن جديد نعود الى الأحزان وهذه المرة مع شخصية الصياد الفقير ، تحاول الكاتبة مزج هذه المستويات المختلفة والمتناقضة لتقدم لنا عالماً حياً مؤثراً معبراً عن نفسه ، والحوارات الداخلية التي تقدم لنا في هذه الرواية متقطعة حيث يتدخل الراوي لتوضيح بعض الجوانب أو يأتي المونولوج مكملاً للسرد ومتمماً له فهو يساعد في الكشف عن بواطن الشخصيات ويسهم الى حد ما في ترتيب

---

(1) م . ن 6 - 7 .

(2) م . ن 9 .

(3) م . ن 11 .

(4) الرواية 11 .

(5) م . ن 11.

أحداث الرواية ، وعلى المستوى الزمني يحقق الحوار الداخلي في أحيان ما حققته الحوارات الخارجية من مساواة بين الجزء القصصي والجزء السردي وفي بعض الأحيان يأتي المونولوج على شكل استذكار تلخيصي مما يخل بتوازن هذا التطابق بين المحورين . وتبدو الكاتبة مهتمة الى حد بعيد بتصوير شخصياتها من الداخل أكثر من اهتمامها بالتصوير الخارجي لها ، وتعبر الشخصيات عن طريق المونولوجات الداخلية عن رؤيتها الخاصة للأشياء والحياة ، مثل شخصية فرح تكشف شيئاً عن حياتها الداخلية من خلال هذا المونولوج ((عدت الى غرفتي والى رائحة البق في الوسادة . حاولت أن أنام . نمت وحلمت أم تراني لم أكن أحلم ؟ حلمت بين النوم واليقظة بصليب مصنوع من أنابيب المياه ومواسيرها الصدئة ، وكنت مربوطاً اليه بأذناب الفئران والنيران تشتعل حولي وامرأة تضحك وتقول ان وعيد الصليب وأنا أكاد أختنق والدخان يخنقني وأسقط وأسقط وفي عيني أضواء نيون السينما المجاورة كالشفرات تذبحني واسم الفيلم مكتوب على ساق طويلة عارية : يا دلع دلع ... أختنق بالدخان ويجرح عيوني وهج النار . . . استيقظت مذعوراً . كانت النار قد شبت في الفندق العتيق والزعيق يتعالى . . وهربت كالمجنون . وحين نجوت وصرت بعيداً على الرصيف وقفت دون مبالاة بنجاتي))[1].

ان هذا المونولوج اللاواعي الذي يوضح الصراع الداخلي الذي كان فرح يعيشه والذي دفعه في نهاية احداث الرواية الى الجنون وترك بيروت وهو تعبير عن الجوانب الخفية في هذه الشخصية المعقدة والمريضة .

وفي رواية (كوابيس بيروت) يجد القارئ نفسه أمام مونولوجات الراوية وأغلبها متصلة لايقطع الحوار المباشر كما في رواية (بيروت 75) وكثيراً ما تعبر هذه المونولوجات عن مواقف الكاتبة ازاء الحرب اللبنانية ، من الأمثلة التي توضح ذلك ((ربما كنت دوماً سجينة دون أن ألحظ ذلك تماماً كمخلوقات دكان بائع الحيوانات الأليفة . . . ربما كنت أعي سجني دوماً وأحاول كسر قضبانه وما شوقي الدائم الى الأفق والسماء الا من بعض شوقي الى الحرية

(1) بيروت 75 : 21 - 22 .

الداخلية . . . الحرية الحقيقية لا حرية التنقل فقط في سجن كبير جدرانه هي حدوده وأسمه الوطن ››[1] ، وفي الرواية حوارات داخلية كثيرة تستعرض فيها الراوية ما يدور في لبنان من قتل ودمار وتفريغ وموت للعلاقات الأنسانية ‹‹حتى ولو كان جسدك موجة بحر يخترقه الرصاص ولا يؤذيه ... حتى ولو كان قلبك مضخة ألكترونية لا يعطلها الخوف والقلق ولا تغير المشاعر الأنسانية توقيت ضرباتها . . . حتى ولو كانت أعصابك مصنوعة من معادن الصواريخ والمركبات الفضائية ونبضك دقات ساعة سويسرية خرجت تواً من المصنع . . . حتى ولو كان نومك كدوران الكرة الأرضية لا يبدله شيء وقدرتك على الفرح كأنهمار شلالات نياجارا لايعوقها شيء . . . حتى ان كنت كذلك فأنك بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، ستشعر بالفوضى تجتاح روحك حتى قاعها . . . الفوضى تتسلل الى قيمك وأفكارك وأعماقك ومشاعرك وعواطفك وعلاقاتك . . . بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية، ستشعر بالحاجة الى وقف اطلاق نار داخلي تكف من خلاله عن التفكير بالرصاص التي أخطأتك والصاروخ الذي أحرق بيتك والقناص الذي اصطاد قبعتك وبخبزك المر الرمادي المعجون بفجر الحرائق والصواريخ وليلك الطويل المسكون بالبرد والمجهول وصراخ الأطفال والجرحى وعويل سيارات الأسعاف العاجزة عن الوصول اليك والتي تحولت الى عربات لنقل الموتى لاتصل الى الجريح الا بعد أن يكون قد مات وسيارات الأطفاء التي تحولت الى سيارات لتقديم التعازي بالحرائق لأن الرصاص يحول بينها وبين الوصول . قبل أن تأكل النار ما تستطيع أكله. . . ››[2] .

أما الرواية الثالثة (ليلة المليار) فتعتمد فيها الكاتبة كثيراً على الحوارات الداخلية في رسم الشخصيات من الداخل وتطوير الأحداث وكشف الحياة الداخلية الخفية لأكثر شخصيات الرواية وترتبط المونولوجات الداخلية الى حد بعيد بالزمن الماضي وتعد ‹‹الذكريات عامل في بعث المونولوج عند شخصيات الرواية ››[3] ، حيث أن الأحداث الماضية لها تأثير في

---

(1) الرواية 21 .

(2) م . ن 151 .

(3) المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ : زياد أبو لبن 12 .

اثارة المونولوجات التي ليست لصيقة بالماضي تماماً بقدر ما تمثل جسراً بين الماضي والحاضر حاولت الكاتبة أن تمده ، ومن أهم الحوارات الداخلية مجموعة المونولوجات الطويلة المتعلقة بشخصية الساحر وطفان وهي عبارة عن ملخصات لحياته وحياة اسرته في بيروت وتمتد هذه المونولوجات على طول الصفحات من (139 – 150) ويتخلل هذه المونولوجات المتقطعه حوارات مباشرة بين الساحر والصحفي أو الخادم نسيم فضلاً عن تعليقات الراوي في هذه الرواية الذي كان يتدخل كثيراً للتعديل والشرح والتطفل في بعض الأحيان ((الراوي في رواية السيدة غادة السمان كان ثقيل الظل كثير التطفل مهذاراً الى درجة أنه يعطل تفكير القارئ في كثير من الأحيان))[1] ، وهذه المونولوجات تغطي فترة زمنية طويلة تمتد حتى عام (1948) وبذلك يحدث خلل واضح بين زمن الحكاية وزمن السرد فيتمدد الأول على حساب الثاني ولكن مع الطول النسبي لهذه المونولوجات – أكثر من عشر صفحات – يتحقق نوع من المساواة – ولو جزئياً – بين الزمنين وهذا مقطع من أحد هذه المونولوجات التي تعبر عن شخصية الساحر وطفان الغنية بالدلالات النفسية ((الرحمة أيها الليل . . . أيتها الرياح الآتية من دهاليز الماضي . . . الرحمة يا أشباح الأحباب دعوني وشأني وأخرجوا من كرتي السحرية ومن كرة عيني الفانية ومن دورتي الدموية . . . اشفقوا على شاعر اضطرته قسوة الحياة للعب دور الساحر فأستغرق فيه ولم يعد واثقاً من قدرته على لقاء نفسه . . . لقد دخلت الى المرآة خطوت الى وسطها وانتهى الأمر . . . ولم أعد أعرف كيف اغادرها لأعود الى دنيا الناس . . . كأنني بدأت أتلاشى وسط ضباب بخوري))[2] .

ومن المونولوجات المهمة أيضاً في هذه الرواية تلك التي تتصل بشخصية خليل الدرع وتعبر عن غربته وآلامه الداخلية ومعاناته المريرة ((أتابع سيري في طرقات العالم حاملاً كرة أرضية أكبر حجماً مني والدم يقطر منها تاركاً على الأسفلت خطاً مرسوماً بحمرة العذاب . . . لاأحد يلتفت الي غير زوجتي التي تبصق على وجهي . . . أمشي وأمشي حتى أصل الى مدرسة ولدي في كوليدج دي ليمار لأصطحبهما معي في دوراني المعذب أقف خلف شجرة

---

(1) جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محيي الدين صبحي : الوحدة (المغرب) : ع (24) : 1986 : 93
(2) الرواية 150 – 151 .

كبيرة كصدر الأم أترصدهما كالذئب محاولاً اختطافهما من ملعب لكـرة القـدم مفـروش بالشاش والقطن المعقم تفوح منه رائحة السبيرتو . . . يضحك الولدان راكضين يصفر الحكم وتكبر الشجرة وتتدلى من أغصانها أسلاك شائكة . . . أنزل الكرة الأرضـية عـن كتفـي مهزوماً . . أدحرجها الى وسط الشارع حيث تمر شاحنة كبيرة تطحنها ، أنطلـق راكضـاً وأنا أعوي كذئب حزين الى قصر الشيخ صخر لأستلام عمل جديد آخر غير حمل الكـرة الأرضية ليل نهار))[1]، وهناك مجموعة من المونولوجات المهمة التي تاتي في خاتمة الرواية أثنـاء العشاء الأخير قبل موعد حفلة ليلة المليار في قصر رغيد الزهران وفي هذه المجموعـة تؤكـد الكاتبة قدرتها على تتبع بواطن الشخصيات مهما كان عدد هذه الشخصيات ، وفي أثناء هذه الجلسة تكشف كل شخصية عن نواياها وأفكارها على نحو صريح ويبتـدئ رغيـد هـذه المونولوجات بـ ((هذا عشائي الأخير قبل تتويجي غداً ليلة المليار قلبي ينبض فرحـاً كقطـار يركض مجنوناً في براري المجد والعظمة ... أنا رغيـد الوحيـد القصـير القامـة الخجـول انتصرت))[2] ، اما مدير أعماله نديم الغفير فهو يتأمل الأوراق التي في حوزة رغيد التي تثبت ادانته بتهمة الأختلاس ((هذه الأوراق أعرفها ... انها وثائق ادانتي بالأختلاس تـراه ينـوي استعمالها لسجني هنا في سويسرا سجناً لا فكاك منه ، اذا رفضت الذهاب الى وطن صـخر والأعتراف بجرم لم أرتكبه ؟ سيكون علي أن أختار بين دور كبش الفداء لرغيـد ومهندسـه ولأنهيار مدرسة ومصرع عشرات الأولاد مقابل امكانية مساعدتي واخراجي من السجن هناك بموجب عفو ما يصدر بعد أن ينسى الناس ويغفر صخر ، أو السجن المضمون هنا لمدة عشرة أعوام على الأقل دونما أمل في هرب أو ممارسة ضغوط على العدالة ؟))[3] .

أما ليلى السباك فأنها تحلم بموت رغيد بعد أن يتزوجها لترثه ((سيموت سريعاً اذا ثابر على التهام طعامه بهذه الشراهة ورش الملح هكذا والتسلل الى المطبخ بعد العشاء للأكل من البراد مباشرة كل ما يؤذي صحته . . . بعد أن يتزوج مني قد لا أكون بحاجة الى قتله لأصير

---

(1) الرواية 134 .
(2) الرواية 444 .
(3) م . ن 444.

أغنى أرملة في العالم بدلاً من أكبر مديونة في العالم كما أنا الليلة .. ولكن اذا حاول أن يغدر بي ويورطني لن أركع وأتوسل اليه انقاذي من جرم توقيع شيكات بلا رصيد وانما سأقتله»[1].

ولا يستطيع الخادم اللبناني نسيم أن يخفي كرهه لسيده متمنياً قتله «آه كم أكرهه هذا الوحش الذي يشرب الآن ماء النار مستخدماً كلية سري الدين ... يشرب دم شقيقي القتيل ولعله قبض عمولة الجراح التي أصابت شقيقي الآخر عن صفقة أسلحة للعدو كانت له يد فيها . . فهو يشحن أدوات الدمار لمن يشتري وللجميع دونما استثناء ... أكرهه وساحره.. »[2] .

وكفى زوجة خليل لا يهمها الا نفسها وتحقيق شهواتها وليس المهم مع من «غداً ليلة المليار ... غداً ألتقي بعشرات ، بل بمئات من أصحاب الملايين ... انها فرصتي للخروج من بيروت الى الأبد ... غداً أرسخ مجدي ويصير في مقدوري الأقرار علناً وليس أمام نفسي فقط بأن عادل ونديم وخليل ورغيد كلها أسماء متشابهة لرجل واحد لايضايقني أن يبدل أجساده وأسماءه وأقنعته وأساليبه مادام قادراً على رعايتي بالرفاهية والمال والأمان وفاكهة المتعة»[3]

دنيا تعرف لعبة الوثائق التي تدين زوجها لذلك فهي تتمنى موت رغيد وخلاصها وزوجها من شبكته الذهبية «أتمنى أن أراه ميتاً هذا الرغيد .. لقد دمر حياتي ونديم ... دمرني ... دمرني من الداخل ولم أعد أدري بالضبط من أنا وماذا أريد »[4] ، أما خليل الدرع لا يحفل ليلة المليار ولا برغيد وأفكاره محصورة بأطفاله ووطنه «وداد قتلت في بيروت ؟ ولكن رامي كاد يقتل في سويسرا معلقاً بين السماء والأرض ، لكننا سنموت ذات يوم بطريقة ما ولكن الموت ليس واحداً »[5] ، وتبدو كلمات خليل الأخيرة وكأنها مقدمة لتسويغ عودته الى لبنان وتركه سويسرا ، من خلال هذه المجموعة من الحوارات الداخلية

---

(1) م . ن 445 .

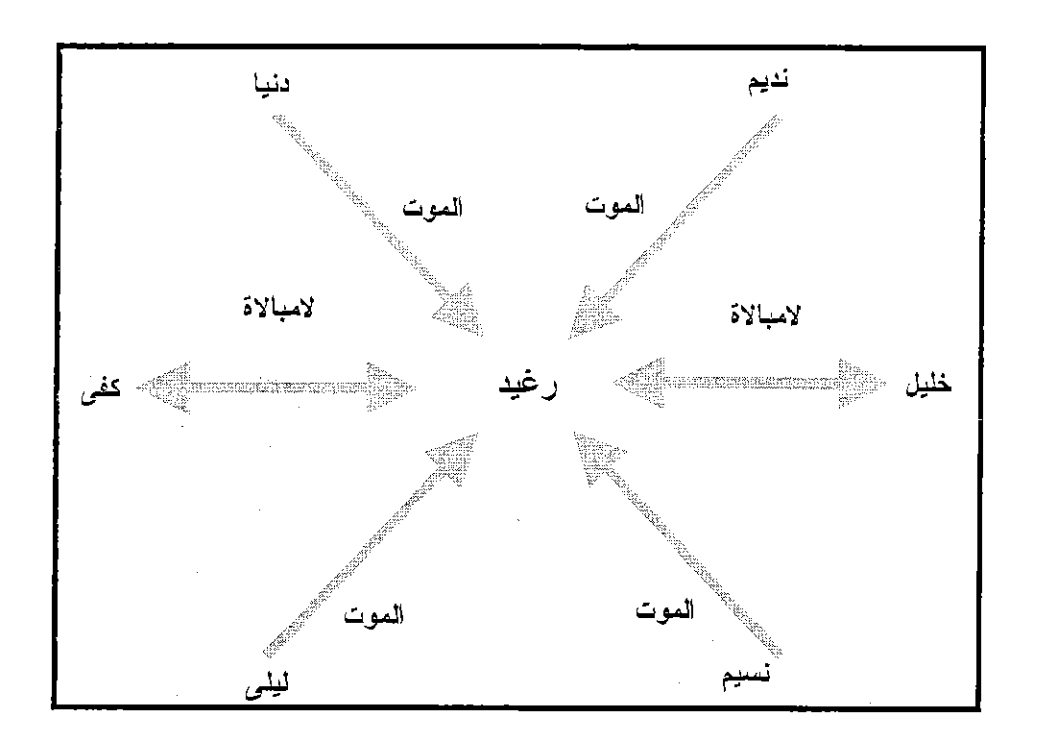
(2) م . ن 445.

(3) الرواية 446 .

(4) م . ن 447 .

(5) م . ن 448 .

تبدو قدرة الراوية واضحة على تصوير دواخل الشخصيات وكاشفة عما يجول في اذهانها جامعة خيوط الرواية بأكملها فرغيد هو المركز والجميع بأستثناء خليل وزوجته يتمنون موته والخلاص منه والمخطط التالي يوضح ذلك :



لاحظنا فيما مضى كيف أن المشاهد الحوارية بنمطيها الخارجية والداخلية اختلفت من حيث الدلالة والوظيفة فبعض هذه المشاهد ادى وظيفته في رسم الشخصيات والكشف عنها ودفع احداث الرواية للأمام وتحقيق الموازنة بين الأجزاء السردية والقصصية ، والبعض الآخر حضي بتدخل الكاتبة مما أثقله وأخرجه من قالبه الأدبي وفقد بذلك وظيفته في مساعدة السرد فلم يكن جزءاً مكملاً له بقدر ماكانت نصوصاً مكتفية بذاتها معتمدة على آراء ومواقف الكاتبة .

المبحث الثاني :الوقفة الوصفية

التقنية الثانية التي تعمل على تعطيل السرد وايقاف حركته هي الوقفة الوصفية فهي تعمل على ايقاف السرد وتعليق القصة وبذلك تقلص زمنها بينما يتمدد الزمن الكتابي ، والعلاقة التي تربط بين ما هو سردي وما هو وصفي حاول لوكاش أن يوجزها بمصطلح «احراج الكاتب »[1] بين السرد والوصف هذا الأحراج هو الذي يدفع الى اقامة التفريق بين وظائف الوصف داخل العمل الحكائي ، حيث ميز لوكاش بين الوصف الـ «منسوج من اعمال الأشخاص»[2] والوصف الذي لا «ارتباط له البتة من منظور العمل بمصير البطل»[3] ، وبذلك يقيم لوكاش التفريق بين الوصف لغرض الوصف والوصف الدال داخل النص .

ويستفاد جيرار جينيت من طروحات لوكاش حول الوصف والتفريق الذي أقامه بين وصف (تولستوي) ووصف (زولا) فيحدد وظيفتين للوصف هما الوظيفة التزيينية التي تعمدها البلاغة التقليدية ودور هذه الوظيفة جمالي بحت ، والوظيفة الثانية التي تجعل من الوصف عنصراً أساسياً في العمل الحكائي هي الوظيفة التفسيرية الرمزية .[4]

ومع ظهور موجة الرواية الجديدة في فرنسا حاول كتاب هذه الرواية ومنظروها الأبتعاد بالوصف عن وظائفه الرمزية والتوضيحية والأقتصار على الوظيفة الخلاقة للوصف فهو لم يعد لديهم مجرد تمهيد لابد منه للدخول الى أجواء الرواية ويتم عن طريقه تحديد صفات الأشخاص وأبعاد المكان بقدر ما أصبح يسعى الى خلق عالم متماسك قائم بذاته .[5]

وعلى الرغم من هذه الآراء لأتباع الرواية الجديدة يبقى الوصف «هو الخطاب الذي يسم كل ماهو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو

---

(1) الرواية كملحمة بورجوازية : ت : جورج طرابيشي 79 .
(2) م . ن 80 .
(3) م . ن .
(4) حدود السرد : ت : بنعيسى بو حمالة : آفاق (المغرب) : ع (8-9) : 1988 : 60 .
(5) ينظر : نحو رواية جديدة : 130 - 131 ، قضايا الرواية الحديثة : 165 - 166 .

المختلفة عنه))[1] ، وبذلك يكون الوصف عنصراً مهماً في العمل الروائي فيعمل على توضيح أبعاد المكان وبيان خصوصيته ورسم الملامح الخارجية للشخصيات فضلاً عن تصوير الأشياء والتمهيد للأحداث واعطاء القارئ استراحة تبعث على تشويقه في أحيان كثيرة . ان الوصف ينتج عنه ايقاف تام لحركة الزمن السردي وايقاف لمجرى القصة التابعي مما ينتج عنه المعادلة السردية الآتية :

ز س = ∞

ز ر = صفر

ز س ∞ > زر

أي أن زمن السرد أكبر من زمن الرواية الى اللانهائية وينتج عن ذلك اضطراب في محوري الزمن اذ أن زمن السرد عن طريق الكتابة سيتمدد على حساب الزمن القصصي ، وكما يعمل الوصف على ايقاف حركة الزمن وتعطيله فأن التحليل النفسي (التأملي) يعمل ذلك أيضاً حيث أن الكاتب عندما يتعمق في تحليله لمسألة ما أو شخصية من شخصيات الرواية فأن ذلك يعمل على تبطئة الزمن حتى يظنه القارئ توقفاً .[2] وهناك من يذهب الى أن هذا الوصف التأملي لايحدث أي توقف للقصة وبخاصة اذا كان ناتجاً عن شخصية توضح مشاعرها وانطباعاتها ، ويطلق على هذا الوصف التأملي ، الوصف الذاتي .[3] وخلال العمل الروائي (القصصي) يحدث نوع من التداخل بين الوصف والسرد حيث يتأرجح النص الروائي بين السكون والحركة وينتج عن تداخل الوصف مع السرد ما يمكن تسميته بـــ ((الصورة السردية))[4]، التي تعرض الأشياء والموجودات الموصوفة بصورة متحركة .

نشوء الصورة السردية دفع بالكثير من النقاد الى القول : بأن الوصف يـأتي غالباً ممزوجاً بالسرد وبذلك لايقوم الوصف دائماً بعملية ايقاف السرد ((الوصف (.....) لايحدث

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية : عبداللطيف محفوظ : 6.

(2) قضايا السرد عند نجيب محفوظ 55 .

(3) مدخل الى نظرية القصة 86 – 87 .

(4) بناء الرواية : سيزا قاسم : 83 .

دائماً توقف داخل زمن السرد، لأنه يصبح هو نفسه سرداً وينتج ذلك من كونه يتعالق مع بصرية ما، حيث الحركة تتبع في رصف التفاصيل حركة رصد العين للأشياء – سواء كان هذا الرصد خارجياً أو داخلياً))[1] .

ويميل بحراوي الى عد الوقفه الوصفية من حيث علاقتها بالزمن السردي ما هي الا تقنية زمنية معتمداً في ذلك على رأي فيليب هامون الذي ((يميل الى اعتبار الوصف تقنية زمنية في المقام الأول وينظر الى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لأنعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف للسرد بمعناه المتنامي))[2].

مالت الروايات الكلاسيكية الى عد الوصف تمهيداً أو مدخلاً يتم من خلاله تقديم معلومات عن الشخصيات وتحديد الأمكنة ووصف الأشياء بذلك يهدف الوصف كما يرى جرييه ((الى بناء ديكور والى تحديد اطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسة))[3] . ومع التطور الذي أصاب الرواية وظهور الدراسات النقدية الحديثة تطور مفهوم الوصف وأصبحت له وظائف اخرى غير الوظيفة التزيينية منها الوظيفة التفسيرية المقترنة بالرمزية والوظيفة الأيهامية وهذه الوظائف تهدف الى جعل الوصف ((يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء))[4] . وبذلك لم يعد الوصف مجالاً لرسم الشخصيات وتحديد الأطر المكانية بل أصبح ((مدخلاً ومجالاً رحبين وغنيين ليس لدراسة الشخصيات والأمكنة أو كل ما هو حي وما هو جامد في النص . وليس لدراسة كل ما يقع بينهما من حيواني أو لا حيواني أو غير حي متحرك ، وليس لدراسة شبكة النص الروائي ومراكز ثقله وارتباطاته وصلات تفرعاته ليس لدراسة ذلك كله وحسب بل أيضاً لدراسة البنية العامة للنص ككل وفي تمثلاتها على مستويات متعددة ومختلفة ان على مستوى المضمون

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية 52 .
(2) نقلاً عن : بنية الشكل الروائي 179 .
(3) نحو رواية جديدة 129 .
(4) بناء الرواية : سيزا قاسم : 110 .

– الحكاية ، أو على مستوى التعبير – السرد ، ولمعرفة وضع اجتماعي – تاريخي ، أو اناسي – نفساني))[1] ، وبذلك يتجه الوصف في الرواية اتجاهين : الأول يعنى برسم الشخصيات مع تحديد زمانها ومكانها والثاني يعنى بمنح الشخصيات الأجواء الملائمة لتفاعلها وتطورها مع تطور الرواية .[2]

♦ الوصف في روايات غادة السمان

لا يعثر القارئ في هذه الروايات على مقاطع وصفية مكتملة أو خالصة فغالباً ما يأتي الوصف ممزوجاً مع السرد أو على شكل مقاطع قصيرة ومتفرقة وهذا الوصف سواء كان وصفاً لمكان أو شخصية أو اشياء مرتبط بعضه ببعض و لايمكن فصله الا لغرض الدراسة من هنا جاء تقسيم هذا المبحث الى ثلاثة محاور رئيسة هي وصف المكان ووصف الشخصيات ووصف الأشياء وهذا التقسيم شائع في بعض الدراسات التي تناولت الرواية العربية ولكن زاوية الأختلاف بين هذه الدراسة وتلك الدراسات انها ستتناول هذه التقنية (الوقفة الوصفية) على أنها تقنية زمنية هدفها تعطيل مسار السرد وفسح المجال أمام المقاطع الوصفية للتمظهر من خلال الفضاء النصي .

أولاً : وصف المكان

نتاج غادة السمان الروائي ، مرتبط نوعاً ما ، بالأنتاج الروائي العربي الذي جاء بعد نكسة حزيران وهو نتاج له خصوصيته الفنية والموضوعية ، والمكان أحد العناصر الفنية التي اصابها التغيير الى حد بعيد في نتاجات هؤلاء الأدباء حيث أصبح المكان لديهم يمثل ((الفضاء السياسي الواقعي بكل كوابيسه الدموية اليومية ، هذا الفضاء المعادي ، أصبح يسيطر على راهن الرواية العربية كتابة وقراءة وتمثلاً ، انه فضاء نمطي أو هو في طريقه الى التنميط ، يطمح أن يختصر (بكل مكوناته الواقعية والرمزية) عذاب الأنسان المستلب والمقموع في أي بقعة من بقاع العالم الثالث – عبر صراع في المجتمع – ضد احباطاته الذاتية وضد قمع السلطة

---

(1)ابحاث في النص الروائي العربي : سامي سويدان . 163 – 164 .

(2) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري : رسالة دكتوراه : جامعة الموصل : كلية الآداب : 1990 : 164 - 165 .

وعدوانية الآخرين))[1] .

وروايات غادة السمان مشبعة بأجواء حزيران (1967) وأجواء الحرب الأهلية اللبنانية والواقع السياسي العربي المعاصر ، فهي بذلك تميل - كأبناء جيلها - الى هذا النمط من الأمكنة وعلى الرغم من ذلك فأن المكان لدى غادة له خصوصيته النابعة من تجربتها مع الحرب الأهلية ومعايشتها لها في مدينة بيروت ، لذلك فأن المكان لديها ليس مجرد وعاء يمثل الكيان الأجتماعي الذي يحوي التفاعل بين الأنسان ومجتمعه .[2] بقدر ما أصبح المكان يعكس ((نفسية الشخصية ويكشف عن هويتها وأنماطها (. . . . .) وقد يقف شاهداً على انتقال الأمة من مرحلة الى أخرى كما يقف شاهداً على عمق الأنتماء فالمكان يستثير احساساً بالمواطنة واحساساً آخراً بالمحلية .))[3] ان غادة استطاعت أن توظف المكان في اعمالها الروائية بشكل مناسب لطبيعة الأحداث وتطورها فضلاً عن طبيعة العلاقة بين المكان والشخصيات ودرجة تأثير كل منهما في الآخر .

ومن أهم الأمكنة التي تستحوذ على اهتمام الكاتبة الفضاء المديني وبخاصة مدينة بيروت حيث تشكل هذه المدينة بؤرة الصراع الدائر في رواياتها عدا رواية (ليلة المليار) حيث تدور أحداثها في عدة مدن اوربية (جنيف ، اثينا ، لندن ، باريس ، بيروت) .

وفي رواية (بيروت 75) تمثل مدينة دمشق محطة الأنطلاق نحو بيروت ، وبوصف شارع في هذه المدينة تبتدأ الرواية ويبدو أن الكاتبة وهي في محاولتها الروائية الأولى حاولت أن تحاكي الروايات الكلاسيكية وبخاصة الواقعية منها التي تقدم في بدايتها اطاراً زمانياً ومكانياً لشخصياتها وأحداثها ((الشمس شرسة وملتهبة . وكل ما في ذلك الشارع الدمشقي كان يترف عرقاً ويلهث . . . الأبنية والأرصفة كانت ترتجف بالحمى وترتعش عبر أبخرة الحر المتصاعدة من كل شيء . . . حتى الأصوات كانت شديدة السمرة والأختناق .))[4]

---

(1) الفضاء الروائي في الغربة : محمد منيب البوريمي : 33 .

(2) الزواية والمكان : ياسين النصير : 17 .

(3) اشكالية المكان في النص الأدبي : ياسين النصير : 86 .

(4) الرواية 5 .

وأول وصف لمدينة بيروت في هذه الرواية تقدمها لنا الكاتبة كما يأتي "بيروت تبدو في قاع الظلمة ، مضيئة وبراقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحم في البحر ليلاً ، وخلفت على الشاطئ لآلئها ومجوهراتها وأشيائها المسحورة الملونة ، وصناديق الشر والسعادة المطعمة بالعاج والصندل والتعاويذ والأسرار ."[1]

ونلحظ في هذا المقطع الوصفي أن الوصف قام بعمله كتقنية زمنية أوقفت مسار السرد التصاعدي ومددت الكتابة عن طريق الفضاء النصي ، فهكذا تبدو بيروت من بعيد لفرح وياسمينة مدينة الحلم والجمال والثراء ويتمنى الكثيرون العيش فيها ، بينما هي في حقيقتها – كما ترى الكاتبة – مدينة الأجرام والفقر والخوف والقتل .

وتختلف دلالة بيروت في بداية هذه الرواية عن خاتمتها اختلافاً تاماً حيث تصبح بيروت لفرح مستشفى للمجانين بدلاً من مدينة الأحلام "وانفجرت أضحك وأنا أقرأ مستشفى المجانين وخلف اللافتة أطلت بيروت في الفجر مثل أحشاء وحش جهنمي يتأهب للأنقضاض"[2] ، فهذه هي بيروت قبيل اندلاع الحرب الأهلية كما تصفها الكاتبة على لسان شخصياتها ، أما أثناء هذه الحرب فأن الكاتبة تقدم لنا وصفاً بانورامياً لهذه المدينة وللخراب الذي حل بها . "أغمض عيني ، ما أستطيع أن أرى آثار الحريق على خدود الأبنية . . . الخراب المروع في أحياء وأسواق بأكملها ... المطر الذي يحاول عبثاً غسل الهباب عن الجدران . . . أعمدة الكهرباء المكسورة وأشرطتها المدلاة في الريح كجثث أفاع منطفئة . . . كل شيء في بيروت أسود ورمادي ، ما عدا أكوام القمامة الملونة التي احتلت الأرصفة تلالاً من الروائح المقززة و فوقها يركض ذباب هائل وكل ذبابة بحجم رجل ! . . . والحطام منتشر في كل مكان . . . حطام الزجاج . . . حطام الأبواب . . . حطام البيوت . . . حطام التذكارات . . . أغمض عيني وأستطيع أن أرى جرح بيروت الممتد على طول شوارعها المفتوح للريح والمطر ... والليل البارد .."[3] ، ونلحظ كيف أن الوصف اختلط مع

---

(1) م . ن 10 .
(2) م . ن 108 .
(3) كوابيس بيروت 280 – 281 .

المعلومات التي تقدمها الراوية مما أدى بالتالي الى ايقاف عجلة السرد المتنامي ، ايقافاً تاماً، فاسحاً المجال أمام المقاطع الوصفية ، لأحتلال مكانها في النص . وفي رواية (ليلة المليار)، تقدم لنا الكاتبة ، فضاءات مدينية جديدة ، فهناك مدينة (جنيف) عندما يقدمها لنا (خليل الدرع) متذكراً بيروت بغصة ((دهمه جوع شرس ، وتذكر انه لم يحلق ذقنه ، وأنه يرتدي ثياب الهرب اياها نصف الممزقة ، والسيارة تركض به في شوارع هادئة كنوم الأطفال ، نظيفة وخالية من النفايات والفقراء ... الرفاهية تغلف الأشياء بهالة شفافة ذهبية من الأسترخاء الرغد ... تتدفق من اناقة سائق التاكسي وعافية العابرين ، والجمال المصقول للعابرات والعجرفة في نظرة الكلاب المدللة ، وتوثب الأطفال ، وخلفية ثرية تحتضن الجميع في صورة واجهات باذخة لمعروضات يضيء زجاجها نظافة . . . تهرول السيارة فوق جسر (المون بلان) تمضي وعشرات منها في صمت هادئ مرهف ، لابوق يصرخ ، ولاعصبية مكهربة تشع من الوجوه. . . ونهر الرون يترلق في القاع محفوفاً بتنهدات الازهار والبط والعشاق والسواح والبجع الأبيض واشجار الأفق . . . والشمس تسبغ بركبتها على المرئيات ، والمدينة تتعرى تحت وقع اصابعها الذهبية الدافئة . . . صبايا مرميات على مقاعد الحدائق العامة والأرصفة نصف عاريات ، وعجائز مازلن يطاردن البركة البرونزية .))(1)

نلاحظ كيف يمتزج ، وصف الشخصيات ، مع وصف الأمكنة ، فخليل بثيابه نصف الممزقة ثياب الهرب من بيروت ليجد نفسه في مدينة بالغة الجمال كل ما فيها نقيض لما في مدينته التي دمرتها الحرب .

واذا ما حاولنا الأنتقال الى فضاءات اخرى في روايات غادة فأننا نواجه بفضاء البيت حيث تختلف دلالتها في رواياتها الثلاث ، فبيت أبي مصطفى عبارة عن غرفة واحدة مزدحمة بعائلته الكبيرة العدد لذلك فأن ولده مصطفى يحس بهذا البيت / الغرفة وكأنها رحم أطبق عليه ((صارت الغرفة الصغيرة مثل رحم واحد من اللحم الحي وشعر بأن جدرانها اللحمية تنقبض وتنبسط مثل حركات قلب نابض الجدران تعرق وجو الحمى يلف الغرفة))(2) .

---

(1) الرواية : 88 .

(2) بيروت 75 : 57 .

وتصف ياسمينة شقة أخيها الفقيرة مقارنة اياها بشقة ثمر الفاخرة "فتحت باب الشقة نصف الفقيرة ولم ينقبض صدرها وهي ترى مقاعد القش الحقيرة والجدران عارية من السورق والمخمل وبلاط الغرفة لايغطيه السجاد العجمي أو الموكيت ذو الريش الطويل الذي تغوص فيه الأرجل العارية "[1] .

وفي رواية كوابيس بيروت يرد وصف بيت الراوية أكثر من مرة حيث تبقى مسجونة فيه معظم زمن الرواية ، وهي لاتقدم لنا وصفاً لبيتها من الناحية الجمالية من حيث روعة البيت أو وجاهته بقدر ما تصف الوسائل الدفاعية المتوفرة فيه المعرض للقصف "ركضت بين غرف البيت أبحث عن غرفة بلا نوافذ . . . صعقت . . . اكتشفت أن ليس في البيت حتى ولا غرفة واحدة بلا نوافذ . . للمرة الأولى ألحظ أن واجهة بيتنا بأكملها من الزجاج ، ونصفه من الزجاج الملون على الطراز القديم . الزجاج القديم قد يعني مناخاً بيزنطياً روحياً ساحراً في أيام السلم. أما في الحرب فالزجاج مرشح لأن يصير قطعاً من الخناجرالمتطايرة في كل الأتجاهات في حال حدوث انفجار . . . لاحظت أيضاً أن نوافذ البيت كبيرة وشاسعة ، الرجل الذي بنى هذا البيت لم يكن يفكر بالحرب . كان يفكر بالحب والسلام والأفق ، وكان حريصاً على أن يطل البحر من كل نافذة حتى من نوافذ الحمام ... الدهليز فقط كان بلا نوافذ ولكن ما الفائدة من استعماله كملجأ ، وثلاثة أبواب تنفتح عليه ؟ "[2] .

الرواية تصف البيت على أنه مصدر لحمايتها من القصف والخطر المحدق بها ، فالأنسان من دون بيت يصبح "كائناً مفتتاً "[3] ، وهذا ما أرادت الكاتبة طرحه من خلال ثنائية البيت / الوطن ونلاحظ من جديد كيف أن الوصف جاء جنباً الى جنب مع معلومات الراوية وتأملاتها ، مما سبب توقفاً للسرد .

وهناك وصف لقلعة (بيت) رغيد الزهران ، ونلاحظ فيه وصف هذا الفضاء أنه مرتبط الى حد ما بطباع صاحبه ، ولا نكاد نعثر على وصف مكتمل لهذا البيت انما يأتي

---

(1) الرواية 87 .

(2) الرواية 40 .

(3) جماليات المكان : غاستون باشلار : ت : غالب هلسا 38 .

متقطعاً ومصاحباً للمعلومات التي يقدمها الراوي ((يدخل الى قلعته الذهبية ويشعر بالأمان ... يحبها هكذا ضيقة النوافذ ، نصف معتمة ، محشوة بالكنوز والأسرار))[1] ، ويصفها نسيم بأنها سجن لأحساسه بالغربة فيها ((يمضي اليه عبر الدهاليز الطويلة للقصر نصف المعتمة ، والجدران تغطيها لوحات عتيقة لوجوه اوربية ومشاهد قنص وصيد واسترخاء ومرح وسط غابات وجبال وبحيرات ذات طبيعة سويسرية منقوشة فوق سجاد يتدلى على الجدران . . . صور غريبة عن عالمه . . . ليست بشعة ولكن مكانها في المتاحف أو في بيت لايقطنه . . . انها تلهب حسه بالغربة ، وتلك النوافذ الضيقة التي زودها رغيد بقضبان حديدية مطلية بالذهب تذكره بأنه سجين))[2] . أما كفى فأنها تراها على الشكل الآتي ((انعقد لسان كفى حين شاهدت قلعة الذهب وحتى خليل سقط في وهدة الصمت مذهول غاضب ، وبدا بيت نديم لعينيهما فقيراً يستحق جمع التبرعات . الترتيبات الأمنية قبل الدخول خلقت جواً من الرهبة قطعه سائق التاكسي بتلاوة بعض الشتائم واللعنات ... ثم انبسطت لعينيهما الحديقة الشاسعة التي يشتعل عشبها ذهباً في اضاءة خاصة خلابة . . . فالباب الكبير المذهب المثقل بالنحت والتماثيل ... فالخادمان الراكعان أمام المدخل ، وفي يد كل منهما اسفنجة مبللة بالماء المعطر لمسح أحذية الداخلين كي تصير جديرة بملامسة قدسية الذهب (. . . . . .) نسيته كفى ثانية وهي تخطو الى حلمها ، كأنها تخطو داخل عالم أحد أعلانات السجائر المقرونة بعالم خرافي من الترف والبذخ . . . انتشت وتلفتت حولها : أهذا بيت أم متحف اللوفر ؟ أهذا قصر أم قلعة وهمية شيدها جني ألف ليلة وليلة ؟ أهذه غرف أم مناجم ؟ سقطت في دوامة البذخ الأسطوري وصارت تتحسس الطنافس والستائر الحريرية شبه حالمة))[3] . فعن طريق هذا الوصف المتقطع تكشف لنا الكاتبة شيئاً فشيئاً عن هذا القصر ، وهذا الوصف يساعد الى حد ما في الكشف عن شخصية رغيد الزهران فهذا القصر الفخم والمعتم ذو النوافذ الضيقة قريب الشبه بصاحبه وبذلك يكون بيت ((الأنسان امتداد لنفسه اذا وصفت البيت فقد وصفت

---

(1) ليلة المليار 26 .
(2) ليلة المليار 62 .
(3) م . ن 179 - 180 .

الأنسان ››[1] .

وهناك أمكنة أخرى في روايات غادة ولكنها لم تحظ بالأهتمام مـــن لـــدن الكاتبـــة كفضاءات المدينة والبيت فهناك (الشوارع ، المقاهي ، الفنادق ، المكاتب ، الملاهي ، الحدائق العامة) ان الكاتبة صبت جل اهتمامها على فضاء المدينة بصورة عامة أمـــا وصـــفها لبـــاقي الأمكنة فقد جاء على عجل وبكلمات مقتضبة لم يكن لها دوراً كبيراً في ايقاف عجلة السرد واحتلال مساحة واسعة في الفضاء النصي مع استثناءات قليلة ومثال ذلك وصـــف فخامـــة مكتب نيشان ‹‹كانت أرض المكتب مكسوة بما يشبه المخمل وكذلك الجدران وبدا المكـــان مثل علبة مخملية ، والمنضدة التي يجلس خلفها نيشان من الزجاج الشفاف تتدلى عليها مختلف المصابيح ، وخلفه لوحة من ازرار تفتح وتغلق الأبواب والدواليب .. أحس أنه يطأ عالماً جميلاً وشرساً كأنه سقط بين فكي زهرة من آكلات البشر ، أسنانها من المعدن اللماع .. ››[2] .

أو وصف لمنظر طبيعي (بحيرة) في مدينة جنيف ‹‹حدق عبر النافذة ولم يتمالك نفســـه فشهق وهو يرى المشهد الباهر الجمال الذي طالعه . شاهد بحيرة خرافية البهاء، وبجعاً أبـــيض يسبح فوق صفحتها الهادئة بأعناق طويلة مثل شارات استفهام راكضة فوق الماء، ونـــافورة عملاقة تشق زرقة الفضاء مثل نهر ينبع من هذا السحر الأرضـــي ليصـــب في الســـماء ... وأشجار متعددة الألوان ... وأزاهير ... ومراكب ملونة الأشرعة وتلالاً في الجانب الآخـــر مزروعة بالخضرة ، بذلك اللون المركب المتدرج الخضرة الذي يحتـــوي عشـــرات الألـــوان الخضر ››[3] .

أو وصف لفندق الهوليداي ان تقدمه الراوية ‹‹كان المسلحون يحتلون فندق هوليداي ان المواجه لبيتنا الصغير العتيق والذي يطل فوق أعلى طوابقنا (الثالث) كما يشرف جبل من الأسمنت والحديد فوق كوخ لفلاح مسالم في قعر الوادي .. ››[4] ، أو وصف لفندق أصـــابه

---

(1) نظرية الأدب 288 .

(2) بيروت 75 : 43 .

(3) ليلة المليار 86 .

(4) كوابيس بيروت 9 .

الدمار نتيجة تعرضه للقصف ((وصل الى الفندق الفخم مع الخيوط الأولى للفجر وقد قرر قضاء شهر الأعياد بلبنان ... لاحظ أن بعض أقسام البناء يغطيه الهباب الأسود ، بعض النوافذ تتدلى محروقة ، أكثر الزجاج يبدو محطماً ، والمدخل الرخامي مكسر الدرجات ، فقدر أن هذا لابد وأن يكون آخر ما توصل اليه فن الديكور الحديث))[1] .

وتصف الراوية دكاناً لبائع الحيوانات الأليفة حيث الواجهة البراقة والداخل المعتم ((دخلنا الى الدكان الجزء الخاص بالغرباء – والقادمين من الخارج لأتمام صفقاتهم – نظيف وجميل ومرتب كأنك في دكان سويسري ، وفيه كل ملاهي عصرنا الأستهلاكي كما في شارع الحمراء وطريق المطار وصالة الترانزيت والروشة والكازينو مثلاً ... وقفت صديقتي في هذا القسم النظيف العصري المفروش بالستينلس ستيل والموكيت أما أنا فتجاوزت أسوار الدكان السياحية الى الداخل ... (. . . . . .) خلف السور كانت الأقفاص المختلفة الأحجام والأشكال مرصوصة ومتلاصقة كما في مقابر الفقراء ... الشمس لاتطالها ولا الرياح ولا الندى ولا السماء الزرقاء ...))[2] .

ثانياً : وصف الشخصيات

المكون الثاني الذي يتمظهر من خلاله الوصف في روايات غادة هو وصف الشخصيات، والشخصيات كثيرة ومختلفة في هذه الروايات ، والكاتبة لاتقف كثيراً عند وصفها لها وتحديد ملامحها الخارجية بل تقدم ذلك كله في سرعة وايجاز وفي اشارات عابرة مع استثناءات قليلة تقف فيها الكاتبة عند ملامح شخصياتها وهي تحاول تحديدها ، وتعتمد في بناء شخصياتها على الوصف والسرد معاً اذ ((تخضع الشخصيات الى نوع من المداولة بين الوضع المتحرك للشخصية (الصور السردية) وبين وضعها الساكن (الصور الوصفية) بصفة أساسية وفي ثنايا ذلك تأتي الصور الحوارية لتدفع – في الغالب – بالسياق الوصفي والسردي الى الأمام))[3] ، وهذا الأمر جعل هذا النمط من الوصف في بعض الأحيان لايعمل على ايقاف

---

(1) م . ن 138 .

(2) م . ن 14 .

(3) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : بدري عثمان 11 – 12 .

السرد كما رأينا في وصف المكان فيكون القارئ أمام صور متحركة يمتزج فيها الوصف والسرد ، وسنلاحظ ذلك من خلال بعض الأمثلة ، فعندما يشاهد فرح ياسمينة للمرة الأولى في مدينة دمشق يقدم لنا الراوي وصفاً لها ولأمها معتمداً في ذلك على التناقض القائم بين الشخصيتين حيث الأم محجبة والفتاة ترتدي ثوباً بالغ القصر ((تأتي صبية حلوة تودعها أمها . الأم محجبة وتبدو على ثيابها رقة الحال ، والفتاة ترتدي ثوباً قصيراً جداً يكشف عن ساقين شديدتي البياض والأمتلاء ...))(1) .

ويتداخل الوصف مع معلومات الراوي العليم في هذه الروايات فعندما تصف ياسمينة غزاً فأنها تضع نصب عينيها فقرها وغناه وعلى هذا الأساس تصفه ((اقترب منها رذاذ الماء في شعره الأشقر يضيء في الشمس كآلاف المصابيح الدقيقة ... تغمض عينيها وتظل ترى جسده الأشقر الملوح بالشمس ... جسده الصلب الرشيق الذي ينم عن الثراء ، فالعضلات ليست متورمة كما يحدث لأصحاب المهن اليدوية ، وليست ضامرة كما يحدث للجياع ، وانما هي ممتلئة في انسياب بديع ... انها حصيلة توفر الوقت والمال اللازمين للرياضة المستمرة غير العنيفة .... وهي تكره فقرها وتحب الثراء وتحب جسده الذي يعلن عن ثرائه بوقاحة في ذلك الأنسجام المذهل التكوين ... وحتى قدماه تعلنان عن ثرائه ... قدمه ناعمة، وليست فيها أية تورمات أو تشويهات من تلك التي تنمو في أقدام أنصاف الفقراء المضطرين الى ارتداء الحذاء نفسه حتى يبلى مهما كان قاسياً ومؤلماً ومشوهاً لأقدامهم ... وجلد كعبيه كبشرة الأطفال لا شقوق فيه كأقدام الحفاة والبؤساء))(2) .

وتركز الكاتبة في بعض الأحيان على وصف المرأة فهي عندما تقدم وصفاً لمجموعة من النساء العاريات فأنها بذلك تركز على مظاهر التقزز التي أبداها كل من فرح وياسيمينة حيال هذا المنظر ((كانت هناك فتاة عارية يرسم أحدهم على جسدها بدهان ملون وبأصابعه بينما تتعالى صرخات الأستحسان بالرسم المناسب في الموضع المناسب ! وكانت هنالك مزهرية مرمرية مملوءة بالشمبانيا مثل كأس شاسعة تسبح فيها فتاة عارية تماماً ، وكانت هناك زنجية

(1) بيروت 75 : 5 .
(2) م . ن 14 – 15 .

عارية تراقص بلاتينية عارية ، وكان هناك أيضاً رجال من الذين تشاهد صورهم في المجلات يتحدثون رغم الضجيج ، غارقين في حوارهم ، غير مبالين بكل النساء العاريات المسفوحات على الأرض كالمياه الآسنة في الشوارع ! ››[1] .

وعندما تصف الأسر الأرستقراطية في مدينة بيروت فأنها تجعل منها والسبب الأساسي في نشوب الحرب الأهلية ، ومرة أخرى نلاحظ اجتماع الوصف مع تطفل الراوي ، ولكن النتيجة واحدة وهي ايقاف عجلة السرد ‹‹وبدأ أمين يقلب البومات الأسرة ... كانت تمثل صور بنات شخصية لبنانية كبيرة ، تزوجن كلهن من امراء عرب ! ... وفي الصور لقطات تذكارية لأعراسهن ، وتبدو فيها زوجة العم فؤاد المتوفاة الى جانب العرسان . فقد كانت صداقة قديمة تربط بين الأسرتين ، لم أتأمل وجود العرائس أو بقية النساء اللواتي هن بلا ريب من سيدات المجتمع اللواتي تحتل صورهن الصفحات الخاصة به ... وانما تأملت المجوهرات التي تتدلى من الرقاب كجثث الطيور وكانت تتدلى من عنق العروس جوهرة كبيرة (ذكرتني بجثة الألبا تروس في قصيدة الملاح العتيق لكولريدج) ... آه كل تلك الثروات المهدورة ... كل تلك الأرائك المخملية الأرجوانية والثراء الفاحش الذي يعلن عن نفسه حتى في أكواب الشراب المذهبة التي يحملونها بأيديهم ... أحسست بضيق غامض وأنا أراها . يتأملها أمين بألفة كأنه يهرب اليها من حاضره المظلم ... وحين عرض علي الأستمتاع بتأمل أحد الألبومات رفضت ... أحسست بأن هذا الماضي الأرستقراطي هو الذي يصنع الآن هذا الحاضر المتفجر الدامي››[2] . نلحظ كيف أن وصف الشخصيات تداخل مع وصف الأشياء التي تعد مكملة لها ونلاحظ أيضاً امتزاج الوصف مع السرد .

وفي رواية (كوابيس بيروت) تقدم لنا الراوية شخصيات كابوسية فالمذيع التلفزيوني لم يعد ذلك الشخص الأنيق الوسيم الى حد ما كما هو مألوف بل أصبح رجلاً من رجالات المافيا والعصابات ‹‹ظهر المذيع على شاشة التلفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار ، كان يرتدي ابتسامة منشاة وثياباً كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعاً أسود ، ولايظهر من وجهه

---

(1) بيروت 75 : 86 .

(2) كوابيس بيروت 122 - 123 .

غير ابتسامة وثقبين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة))[1] .

أما الأنسان العادي في هذه الرواية ، فتظهر أوصافه كما يأتي ((شاكر بائع أدوات منزلية ، ليس غنياً وليس فقيراً ، ليس وسيماً وليس قبيحاً . ليس ذكياً وليس غبياً . ليس قديساً وليس مجرماً))[2] .

ويبدو وصف الشخصيات في رواية (ليلة المليار) أكثر اقناعاً وواقعية ، فالكاتبة تقف الى حد ما عند ملامح شخصياتها الخارجية ، وهذا الوصف لايأتي على شكل مقاطع وصفية تامة ، كما في الروايات الواقعية ، بل يأتي متقطعاً وموزعاً على طول الرواية .

و نسيم خادم رغيد الزهران يصف سيده ((يتأمل رغيد حاقداً . انه في الستين أو أكثر لكنه يبدو في الخمسين بوجهه المستدير المرفه المتورد وصلعته الشبيهة بجبهة طفل مدلل وعينيه الخضراوين المشاكستين))[3] ، هذا هو الوصف كما يبدو لعيني نسيم .

أما رغيد فيصف نفسه ولكن من منظار مختلف ((كم يحب أن يسترخي هنا ... هنا لايعود جسداً نصف مترهل تفترسه الشراهة ... ضغطه الشرياني لم يعد مرتفعاً . قلبه لايهدد بالتوقف . قامته ليست قصيرة . فلم يعد رغيد الزهران . لم يعد في الستين من عمره . ليس مصاباً بالسكري الى جانب أمراضه الأخرى . عيناه ليستا مهددتين بالعمى))[4] .

أما شخصية الساحر وطفان فيصفه نسيم على الشكل الآتي ((يراه في فراشه نحيلاً صغير السن نسبياً لم يجتح الشيب لحيته وشعره الكث الا قليلاً ، شاحباً لا يخيف قطة (.......) للشيخ وطفان عين بنية وأخرى خضراء (. . . . .) ينهض الشيخ من فراشه فيبدو مرعباً بعض الشيء ... قامة شاهقة وعباءة تنحدر عن كتفيه الى الأرض يضيع داخلها جسده النحيل فيبدو مثل شبح قادم للتو من تابوته))[5] . وتمعن الكاتبة في وصف شخصية

---

(1) م . ن 136 .

(2) م . ن 165 .

(3) الرواية 61 .

(4) م . ن 36 .

(5) م . ن 63 - 64 .

بحرية معطية لها بعداً رمزياً حيث الجمال والطبيعة والبراءة والوطن "وصلت بحرية ... هبت من شعرها رائحة الغابات ، وسالت من شفتيها أنهار اللبن والعسل ، وطارت العصافير من أطراف أصابعها ... وأمتدت في عينيها آفاق بحر دافئ مسكون بالأسرار واللؤلؤ ... كان ثوبها البسيط الأسود يكاد يتلاشى عند خصرها الضامر ثم يحتضن استدارة تلال خرافية الوهاد ، ويكشف عن جسد فتي نضر مشدود، وعن آثار جراح لما تندمل ... جراح دقيقة تكاد تغطي الذراعين والصدر وما يكشف الثوب عنه من حسن "[1] ، وتصفها في موضع آخر "كان جمالها ساطعاً ومهيباً ، كأنها ترتدي عشرات الأثواب ... شعرها الطويل فاحم السواد متمرد كدهور تتماوج في ليل ، وجهها خال من المساحيق والأبتسامات ، خال من تعابير الخير والشر كالطبيعة ، لكنه يفور حياة رغم النظرة المنومة في عيني صاحبتها ... وبدا جسدها مثل تمثال فني خارق الجمال يعبر عن الشباب ويخلده وثاباً دونما جلبه "[2] .

ثالثاً : وصف الأشياء

لم تحظ الأشياء بالعناية المطلوبة من قبل كتاب الرواية كما حظي المكان والأشخاص وبخاصة في الروايات الكلاسيكية ، ومع ظهور الرواية الجديدة في فرنسا بدأ الأهتمام واضحاً بوصف الأشياء في أعمالهم الروائية حتى قيل عنها أنها روايات "لاانسانية وانها طردت الأنسان من العالم لفائدة الأشياء "[3] . ان وصف الأشياء في الروايات الحديثة انما يعبر عن معاناة الأنسان أمام هذا الحشد الهائل من الأشياء التي تواجه الأنسان يومياً ، وقد تصبح هذه الأشياء رموزاً للواقع الذي يعيش فيه الأنسان معبرة عن أمانيه وتطلعاته في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى عن عجزه وضعفه .

ووصف الأشياء في روايات غادة مرتبط بوصف الأمكنة والشخصيات فبعض هذه الأشياء تمثل ركناً مهماً من أركان المكان ، ومن الأشياء التي تهتم بها الكاتبة :

التماثيل في روايات الكاتبة يكون التمثال رمزاً لعالم أو شخصية مثال ذلك (التمثال

---

(1) الرواية 235 .

(2) م . ن 251 .

(3) الرواية والواقع الموضوعي : الان روب جرييه : 44 ضمن الرواية والواقع : مجموعة مؤلفين : ت : رشيد بنحدو.

الأثري) الذي حاول أبو الملا سرقته لأجل بيعه والأفادة من ثمنه لكنه لم يستطع ذلك حيث أن التمثال كان سبباً في موته ، وتصف الكاتبة هذا التمثال بأن له ((عينان شاسعتان تطل منهما نظرة شريرة مخيفة وساخرة))[1] . وفي رواية أخرى فأن تمثال (جمال عبدالناصر) يكاد يكون رمزاً من رموز الرواية الكثيرة وهو يلازم شخصية رئيسة – رغيد الزهران – الذي يحاور التمثال في بعض الأحيان والكاتبة لاتقدم لنا وصفاً مكتملاً للتمثال بل يجد القارئ نفسه وهو يلتقط أوصافه في أكثر من مكان في الرواية ، لذلك لم يكن لهذا الوصف دوراً في ايقاف عجلة السرد وتنامي الوصف على حسابه وهذا حال أغلب أوصاف الأشياء في روايات غادة ((صار له وجه رجل ميت ... كان يحدق في التمثال ويقرأ على قاعدته توقيع والده الفنان مفيد النيلي وتاريخ نحته (خريف 56) وأسم التمثال المناضل ثم عبارة أخرى ممحية كان النحات قد خطها فيما يبدو ثم بدل رأيه))[2] .

تهتم الكاتبة في رواياها بوسائل الأتصال (المذياع ، التلفزيون) والرواية العالمية بدأت بالأهتمام بهذه الوسائل وتأثيرها في المتلقي في وقت مبكر من هذا القرن .[3] أما الرواية العربية فأن وسائل الأتصال أخذت تؤثر تأثيراً واضحاً فيها منذ فترة العقد الخمسيني تقريباً.[4] وبدأ الروائيون يفردوا مكانة بارزة لهذه الوسائل في أعمالهم الأدبية .

وفي رواية (كوابيس بيروت) يكون لجهاز المذياع دور في اتصال الراوية بالعالم الخارجي فهو المنفذ الوحيد لديها اليه ((مذياع أمين فيه امكانية للأستماع الى الموجات المحلية القصيرة أي الى المخابرات اللاسلكية الرسمية بين الحكام ورجالهم وبين قوى الأمن الداخلي وقياداهم ، وحتى المخابرات الهاتفية بين المجهولين والمعلومين))[5] .

وتصف جهاز التلفزيون الذي ينقل آثار الحرب وويلاها في أكثر من موضع في

---

(1) بيروت 75 : 67 .

(2) ليلة المليار 38 .

(3) الأتجاهات الأدبية الحديثة : ر . م . البيريس : ت : جورج طرابيشي 189- 198 .

(4) الرواية العربية (النشأة والتحول) : محسن جاسم الموسوي 151 .

(5) الرواية 62 .

رواياها ((ما زال هناك وكل قذيفة تسقط فوق بيروت تنفجر داخل رأسه شخصياً والبيوت المتداعية تنهار داخل عينيه ... انه يقطن داخل تلك العلبة المسحورة الملقبة بالتلفزيون وكل مساء بل كلما حانت له الفرصة يخطو عبر واجهتها الزجاجية الشفافة الى الداخل))[1] . وفي موضع آخر يصبح هذا الجهاز وثناً لأدمان شخصياها عليه ((كنت جالسة على أرض الكهف – الملجأ – ، وحولي مئات من الحفاة المتعبين أمثالي ... والتلفزيون موضوع فوق صخرة عالية تشبه المذبح الوثني))[2] .

وهناك أيضاً وصف السيارات حيث يصف فرح السيارة التي تقله الى بيروت بأنها عربة لنقل الموتى ((السائق أخرس . له وجه يذكر بسائقي عربات دفن الموتى . كيف لم يلحظ من قبل أن هذه السيارة الهرمة السوداء تشبه سيارات دفن الموتى))[3] ، وفي أحيان أخرى تصف أناقة وفخامة بعض السيارات ((رغيد يطبق بشفتيه على سيجاره بصرامة ولا يقول شيئاً، ولا يشارك صخر ضحكاته التي يظل يطلقها حتى يبتلعه جوف سيارته المخملي ... ولوحتها المصنوعة من الذهب الخالص تضيء تحت شمس سويسرا البخيلة ، وترسل سكاكينها اللماعة المتلاحقة داخل عيني نسيم وميضاً موجعاً ممزقاً بينما هو يغلق الباب خلف موكب الضيف))[4] ، أو تصفها بالتابوت الشفاف ((صرت أتأمل الشوارع التي كان الرحيل اليها حلماً، وأنا أخترقها داخل تابوتي الشفاف))[5] .

أو قد تصف أجزاء من (المصفحة العسكرية)((كم هو غريب شكل العالم حين تحدق فيه من فوهة مصفحة ... كم هو مختلف ... لانوافذ في المصفحة ، وانما كوة واسعة مفتوحة في أعلاها ... وترى العالم يتزلق بسرعة فوق هذه الكوة ، بالأحرى الجزء المرتفع فقط من

---

(1) ليلة المليار 256 .
(2) كوابيس بيروت 136 .
(3) بيروت 75 : 8 .
(4) ليلة المليار 71 .
(5) م . ن 372 .

الأبنية أو الأشجار"[1] ، او قد تصفها بطوق النجاة "من جديد جلست ملتصقة بالعمود البارد أسترق السمع لصوت قدوم طوق النجاة الحديدي الضخم المسمى مصفحة"[2] .

ويرد أيضاً وصف (دمية) في رواية (كوابيس بيروت) "شعرها من الحرير الأسود اللماع جداً . وأهدابها طويلة تحيط بعينيها الشاسعتين الخضراوين المصنوعتين من زجاج نقي"[3] .

أو قد تصف خزانة كبيرة على شكل مكتبة "لاحظ صقر أن خليل يطيل النظر الى الكتب غمرته رغبة في ادهاشه ، فأقترب من الرف الكبير وضغط القلم في يد تمثال أديب يزينه ، فتحرك جدار الكتب بأكمله وانفتح آلياً ببطء .. فتكشف الخزانة عن بار يحتوي عشرات من زجاجات ماء النار ، وأما الكتب المرصوفة المجلدة فقشرة ديكورية ملصقة الى خشب باب البار ولا كتب ... فقط أغلفة الكتب وعناوينها ! ... وما كاد الباب ينشق حتى أضاءت الخزانة تلقائياً ، واذا بجدارها الداخلي مرايا عديدة متداخلة في مثلثات ذات تشكيل خاص بحيث تبدو الزجاجة في المرآة وجوهاً متعددة لمئات من أوعية ماء النار الكرستالية"[4] .

يبدو أن الأشياء حظيت بأهتمام الكاتبة ولكنها لم تحظ بالأهتمام الوصفي اذ لم يكن لوصف الأشياء دور مهم في عملية ايقاف السرد وتنامي الوصف على حسابه حيث جاء على شكل لقطات مجتزأة وفي أحيان أخرى يأتي ممزوجاً مع السرد أو المعلومات التي يقدمها الراوي، وهذا يدل على أن اهتمام الكاتبة كان منصباً على الأحداث دون الوصف اذ الذاكرة الحدثية مسيطرة على الذاكرة الوصفية أو أن يأتي الوصف والسرد متداخلين مشكلين ما يعرف بـ (الصورة السردية) وعندما يأتي الوصف خالصاً فأنه يكون في مقاطع قصيرة وتكون سمته المميزة التكثيف .

---

(1) كوابيس بيروت 321 .

(2) م . ن 133 .

(3) م . ن 222 .

(4) ليلة المليار 162 .

الخاتمة

نهض هذا البحث على دراسة النصوص الروائية للأديبة العربية غادة السمان وقد خرج بعدد من النتائج أهمها :

* ان الكاتبة لم تحاول أن تمارس لعبة تكسير زمنية النص (التصرف الزمني) على نطاق واسع وانما جاء هذا التلاعب من خلال تقديم الأحداث وتأخيرها اذ يستطيع القارئ أن يرتب أحداث الرواية بسهولة ، وبذلك فأن الكاتبة لم تعمد الى التعقيد الزمني كما نلاحظ في الرواية العربية المعاصرة التي اعتمدت هذه التقنية كثيراً لكن غادة اعتمدت على قواعد الحكاية البسيطة المتضمنة لبداية وعقدة وحل .
* تطغى تقنية الأستذكار على التقنيات الأخرى في روايات غادة التي اعتمدت على الزمن الماضي في بنائها الروائي ، عدا رواية (بيروت75) التي اعتمدت في بنائها على أحداث مستقبلية .
* لايمتد الزمن الروائي في روايات غادة لفترات طويلة فهي تعالج مدة زمنية قصيرة نسبياً ، تقترب من بضعة أشهر في (بيروت75) وبضعة أيام في (كوابيس بيروت) وشهري حزيران وتموز في (ليلة المليار) وهذا الزمن الروائي المكثف اضطر الكاتبة الى الأعتماد كثيراً على تقنيتي الأستذكار والتلخيص لتوضيح ماضي شخصية معينة أو القاء الضوء على أحداث سابقة.
* يتباين المدى الذي يستغرقه الأستذكار ما بين اسطوري مغرق في البعد وآخر قريب جداً اذ أن احداثه مازالت حية وواضحة في الذاكرة ويلاحظ أن الأستذكارات ذات المدى القريب أكثر تواتراً في روايات غادة .
* شغلت بعض الأستذكارات حيزاً واضحاً من الفضاء النصي وبخاصة في رواية (ليلة المليار) التي تكاد تعتمد في بنائها على هذه التقنية حيث تغطي بعض هذه الأستذكارات أكثر من عشر صفحات مما يشكل ثقلاً واضحاً للزمن الماضي في بناء الرواية .
* حاولت الكاتبة الأفادة من تقنيات الرواية متعددة أصوات (البوليفونية) الا أن سيطرة الرؤية الأحادية ظهرت بوضوح في رواياتها وهذه الرؤية ليست خاصة بشخصية معينة

بقدر ما هي رؤية الكاتبة نفسها .

* يلاحظ في روايات غادة أن تقنية الأستباق لم تشغل الأهمية التي حظي بها الأستذكار.
* استخدمت الكاتبة الأستباقات بنمطيها الرئيسين التمهيد والأعلان وأن هذه الأستباقات كانت متساوية تقريباً من حيث التواتر في النصوص الروائية ، عدا الأستباقات الأعلانية المغلوطة التي كانت قليلة جداً بسبب طبيعة وظيفتها الايهامية .
* الأستباقات الداخلية ذات الصلة بالأحداث والشخصيات الرئيسة هي الأكثر في روايات غادة بسبب دورها المهم في بناء الرواية ، وهذا الكلام ينسحب على الأستذكار أيضاً .
* أسهم التلخيص بوصفه تقنية زمنية بدور مهم في تعجيل وتيرة السرد وأعتمدت الكاتبة عليه كثيراً ويلاحظ أن تلخيص الأحداث الماضية يغلب على تلخيص المستجدات (الحاضر – المستقبل) لأرتباطه الوثيق بتقنية الأستذكار اذ يصعب الفصل بينهما في كثير من المواضع لتصبح لدينا تقنية مركبة من الأستذكار التلخيص .
* يطغى التلخيص بعيد المدى على التلخيص قريب المدى حيث توجز الكاتبة لنا ملخصات عديدة لحياة شخصية مثلاً أو أحداث معينة .
* تأتي تقنية الحذف (الأسقاط) في المرتبة الثانية من حيث دورها في تعجيل وتيرة السرد واختزاله وتلاشيه في بعض الأحيان ، اذ أن الكاتبة لم تعول عليها كثيراً وربما يعود ذلك الا أن الزمن الروائي في هذه الروايات قصير نسبياً و لايمتد لفترات طويلة فضلاً عن طبيعة هذه الروايات التي تعتمد في بنائها أكثر من طريقة (التناوب – التضمين – التداخل – التوازي) .
* اعتمدت الكاتبة على الحذف الضمني والأفتراضي أكثر من الصريح وهذه ظاهرة فنية تحسب للكاتبة ورواياتها .
* كان للمشهد الحواري حصة كبيرة في تعطيل لعبة السرد اذ كان له دور في نشؤ نوع من التوازي والتساوي بين الأجزاء القصصية والأجزاء السردية في كثير من المقاطع الحوارية مما وفر للسرد مدة للمراوحة والتباطؤ .
* اعتمدت الكاتبة على تقنية (شخصنة الأشياء) في اقامة الحوارات بين الشخصيات وعدد

من الأشياء في رواياتها أو بين الأشياء نفسها .

* اعتمدت الكاتبة على تقنيات رواية تيار الوعي من مونولوج ومناجاة نفسية وارتبطت هذه الحوارات الداخلية الى حد بعيد بالزمن الماضي حيث كان للذكريات دور في اثارة هذه المونولوجات .

* لم تكن الكاتبة موفقة في الكثير من المشاهد الحوارية التي جاءت مثقلة بآراء الكاتبة ومواقفها من قضايا سياسية واجتماعية مختلفة مما أثقل كاهل هذه الحوارات وأخرجها عن طبيعتها الفنية .

* لم يحظ الوصف بأهتمام الكاتبة التي يبدو أن ذاكرتها الحدثية تسيطر على ذاكرتها الوصفية فجاءت هذه المقاطع وصفية على شكل شذرات متفرقة حاولت الكاتبة أن تبثها في أكثر من موضع في رواياتها .

* يغلب وصف المكان في روايات غادة وبخاصة وصف الفضاء المديني الذي يعد المكان الرئيسي في روايات الكاتبة وهناك وصف لأمكنة أخرى ضمن هذا الفضاء العام كالبيت مثلاً .

* لايكاد القارئ يعثر على وصف متكامل لشخصية معينة بل يجد ذلك مبعثراً وفي أكثر من مكان .

* وصف الأشياء له دور مهم في البناء الروائي وأثر واضح في بقية المكونات السردية اذ أن لبعض الأشياء دور فاعل في احداث الرواية .

* أسهمت التقنيات الزمنية في روايات غادة اسهاماً كبيراً في رسم بنية زمنية خاصة بهذه الروايات فضلاً عن دورها في البناء الروائي العام المتعلق بعناصر اخرى مثل المكان والشخصية .

المصادروالمراجع

مكتبة الدراسة

أولاً . الروايات :

1. بيروت 75 : غادة السمان : منشورات غادة السمان : بيروت : ط 3 : 1979 .
2. كوابيس بيروت : غادة السمان : منشورات غادة السمان : بيروت : ط 5 : 1984
3. ليلة المليار : غادة السمان : منشورات غادة السمان : بيروت : ط 1 : 1986 .

ثانياً . مصادرومراجع الدراسة :

1. أبحاث في النص الروائي العربي : سامي سويدان : مؤسسة الأبحاث العربية : بيروت : ط 1 : 1986 .
2. أبطال في الصيرورة : محيي الدين صبحي : دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت ط 1 : 1980 .
3. الأتجاهات الأدبية الحديثة : ر . م . البيريس : ت : جورج طرابيشي منشورات عويدات : بيروت – باريس : ط 2 : 1980 .
4. الأتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية : سمر روحي الفيصل منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق : 1987 .
5. أركان القصة : ا . م . فورستر : ت كمال عياد جاد : مراجعة : حسن محمود دار الكرنك : القاهرة : 1960 .
6. أسئلة الرواية : جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة : محمد الجزائري دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة الموسوعة الصغيرة : (339) : بغداد : 1989.

7. الأستهلال : فن البدايات في النص الأدبي : ياسين النصير دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد : 1993 .
8. اشكال الرواية الحديثة : (مجموعة مقالات) تحرير واختيار : وليام فان اوكونور : ت: نجيب المانع : منشورات وزارة الثقافة والأعلام : العراق : 1980 .
9. اشكالية المكان في النص الأدبي : ياسين النصير : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد: 1986
10. الالسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة : موريس ابـو ناضـر : دار النـهار للنشر:بيروت : 1979 .
11. انفتاح النص الروائي : (النص – السياق) : سعيد اليقطين : المركز الثقافي العربي : بيروت – الدار البيضاء : ط 1 : 1989 .
12. بانوراما الرواية العربية الحديثة : سيد حامد النساج : المركز العربي للثقافة والعلوم : بيروت : ط 1 : 1982 .
13. البحر يحاكم سمكة : غادة السمان : منشورات غادة السمان : الأعمال غير الكاملة (13) :بيروت : ط 1 : 1986 .
14. بحوث في الرواية الجديدة : ميشال بوتور : ت : فريـد انطونيـوس : منشـورات عويدات:بيروت : ط 1 : 1971 .
15. بناء الرواية : ادوين موير : ت : ابراهيم الصيرفي : مراجعة الـدكتور عبـدالقادر القط: الدار المصرية للتأليف والترجمة : القاهرة : 1965 .
16. نبأ الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) : سيزا قاسم : الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة : 1984 .
17. البناء الفني في الرواية العربية في العراق : شجاع مسلم العاني : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1994 .
18. البناء الفني لرواية الحرب في العراق : دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة / عبدالله ابراهيم : دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / 1988 .

19. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : بدري عثمان : دار الحداثة : بيروت : ط 1 : 1986 .

20. بنية الشكل الروائي : حسن بحراوي : المركز الثقافي العربي : بيروت :الدار البيضاء: ط 1 : 1990 .

21. البنية القصصية في رسالة الغفران : حسين الواد : دار الجنوب للنشر : تونس : 1993

22. بنية النص السردي : حميد الحمداني : المركز الثقافي العربي : بيروت :الدار البيضاء / ط 1 : 1991 .

23. البنيوية وعلم الأشارة : ترنس هوكز : ت مجيد الماشطة : مراجعة : ثامر حلاوي :دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة المائة كتاب : بغداد 1986 .

24. تاريخ الرواية الحديثة / ر . م . البيريس / ت ص ح سالم :منشورات عويدات : بيروت : ط 1 : 1967 .

25. تحليل الخطاب الروائي : (الزمن – السرد – التبعية) : سعيد اليقطين :المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1989 .

26. تسكع داخل جرح : غادة السمان : منشورات غادة السمان : الأعمال غير الكاملة (14) بيروت : ط 1 : 1988 .

27. تقنيات السرد الروائي : في ضوء المنهج البنيوي : يمنى العيد : دار الفارابي :بيروت : ط 1 : 1990 .

28. تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت هنري : ت : محمود الربيعي : دار المعارف / مصر / ط 2 / 1975 .

29. جدلية الزمن : غاستون باشلار : ت : خليل أحمد خليل : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت : 1982 .

30.جماليات المكان : غاستون باشلار : ت : عالب هلسا :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت : ط 2 : 1984 .

31.الحرية في أدب المرأة : عفيف فراج : مؤسسة الأبحاث العربية : بـيروت : ط 2 : 1980.

32.الحوار في القصة والمسرحية والأذاعة والتلفزيون : طه عبد الفتـاح مقلـد مكتبـة الشباب : القاهرة : 1975 .

33.درجة الصفر للكتابة : رولان بارن : ت محمد برادة : الشركة المغربية للدراسـات والنشر والتوزيع : الرباط : دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1981.

34.دليل الدراسات الأسلوبية : جوزيف ميشال شريم : المؤسسة الجامعية للدراسـات والنشر والتوزيع : بيروت : ط 1 : 1984 .

35.رواية الأصول وأصول الرواية (الرواية والتحليل النفسي) : مارت روبـير : ت : وجيه أسعد

36.مراجعة أنطون مقدسي : منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق : 1987 .

37.الرواية العربية (النشأة والتحول) : محسن جاسم الموسوي : دار الآداب : بيروت : ط2 : 1988 .

38.الرواية العربية (واقع وآفاق) : مجموعة مؤلفين : دار ابن رشد للطباعة والنشـر : بيروت : ط 1 : 1981 .

39.الرواية كملحمة برجوازية : جورج لوكاش : ت : جورج طرابيشي دار الطليعـة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1979 .

40.الرواية والمكان : ياسين النصير : دار الشؤون الثقافية العامـة سلسـلة الموسـوعة الصغيرة : (195) بغداد : 1986.

41.الرواية والواقع : مجموعة مؤلفين : ت : رشيد بنحدو : دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة الموسوعة الصغيرة :(351) بغداد : 1990 .

42.الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة : سعيد عبدالعزيز : مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة 1970 .

43.الزمن في الأدب : هانز مرهوف : ت : أسعد رزوق : مراجعة العوضي الوكيل مؤسسة سجل العرب : القاهرة : 1972 .

44.السرد في روايات محمد زخراف / محمد عز الدين التازي / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد : دار النشر المغربية (مشروع النشر المشترك) د.ت

45.الشعرية : تزميتان تودوروف : ت : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر : الدار البيضاء : ط 1 : 1987 .

46.*صفة الرواية : بيرسي لوبوك : ت : عبدالستار جواد : دار الرشيد : بغداد : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر : بيروت : 1981 .

47.الصوت الآخر : الجوهر الحواري للخطاب الأدبي : فاضل ثامر : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : 1992 .

48.الصوت والصدى (دراسة في القصة السورية الحديثة) رياض عصمت :دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1979 .

49.عالم الرواية : رولان بورنوف وريال اوئيليه : ت : نهاد التكريتي : مراجعة : فؤاد التكريتي : محسن الموسوي : دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة المائة كتاب – الثانية : بغداد : 1991 .

50.عالم القصة في سرد طه حسين : أحمد السماوي : التعاضدية العمالية للطباعة والنشر: صفاقس : ط 1 : 1996 .

51. غادة السمان بلا أجنحة : غالي شكري : دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت : ط 1: 1977.

52. غادة السمان : الحب والحرب (دراسة في علم الأجتماع الأدبي) : الهام غالي :دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط 1 : 1986 .

53. الفضاء الروائي في الغربة : الأطار والدلالة : منيب محمد البوريمي دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد) دار النشر المغربية : مشروع النشر المشترك : د. ت

54. فضاء النص الروائي : مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان : محمد عزام دار الحوار للنشر والتوزيع : سوريا : ط 1 : 1996 .

55. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية : أميل يعقوب : بسام بركة : مي شيخاني : دار العلم للملايين : بيروت : د . ت .

56. القبيلة تستجوب القتيلة : غادة السمان : منشورات غادة السمان الأعمال غير الكاملة (12) : بيروت : ط 1 : 1981 .

57. القصة السيكولوجية : دراسة في علاقة علم النفس بنص القصة : ليون ايدل ت : محمود السمرة : منشورات المكتبة الأهلية : بيروت : 1959 .

58. قضايا الرواية الحديثة : جان ريكاردو : ت : صباح الجهيم : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي : دمشق : 1977 .

59. قضايا السرد عند نجيب محفوظ : وليد نجار : دار الكتاب اللبناني : مكتبة المدرسة : بيروت : ط 1 : 1985 .

60. قضايا الفن الأبداعي عند دستويفسكي : م . ب . باختين : ت : جميل نصيف التكريتي : مراجعة : حياة شرارة : دار الشؤون الثقافية العامة : سلسلة المائة كتاب: بغداد : 1986.

61.اللغة الثانية (في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث) فاضل ثامر : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1994 .

62.المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤيا والدلالة) : عبدالله ابراهيم : المركز الثقافي العربي : بيروت : الدار البيضاء : ط 1 : 1990 .

63.مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً : سمير المرزوقي : جميل شاكر : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد : الدار التونسية للنشر : (مشروع النشر المشترك) 1986

64.المعجم الأدبي : جبور عبدالنور : دار العلم للملايين : بيروت : ط 1 : 1979 .

65.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش : منشورات المكتبة الجامعية : الدار البيضاء : 1984 .

66.معجم المصطلحات اللغوية والأدبية : علية عزت عياد : دار المريخ للنشر : الرياض: 1984 .

67.المورد (قاموس انكليزي – عربي) : منير بعلبكي : دار العلم للملايين : بيروت ط 11 – 1977

68.الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة : محسن جاسم الموسوي : منشورات وزارة الأعلام : بغداد : 1975 .

69.المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ : زياد أبو لبن : دار الينابيع للنشر والتوزيع : عمان: ط 1 : 1994 .

70.نحو رواية جديدة : الايدروب غزييه : ت : مصطفى ابراهيم مصطفى : دار المعارف: مصر : د . ت

71.نظرية الأدب : اوستن وارين : رينيه ويليك : ت : محيي الدين صبحي : مراجعة

حسام الخطيب : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الأجتماعية : دمشق: 1972 .

72. نظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد 1987.

73. نظرية الرواية : جورج لوكاش : ت : الحسين صحبان : منشورات دار التل : الدار البيضاء 1988 .

74. نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع) : مدرس شرودر : جون هولبرن : جورج هنري رالي : ت : محسن جاسم الموسوي : منشورات مكتبة التحرير : بغداد 1986.

75. نظرية السرد من وجهة النظر الى التنبؤ : مجموعة مؤلفين : ت : ناجي مصطفى : منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي : بيروت : ط 1 : 1989 .

76. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) : ت : ابراهيم الخطيب : الشركة المغربية للناشرين : الرباط : مؤسسة الأبحاث العربية : بيروت : ط 1 : 1982 .

77. النقد التطبيقي التحليلي : عدنان خالد عبدالله : دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد: 1986 .

78. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة : نبيلة ابراهيم : النادي الأدبي: الرياض : 1980 .

79. وظيفة الوقت في الرواية : عبداللطيف محفوظ : دار اليسر للنشر والتوزيع : الدار البيضاء : ط 1 : 1989 .

ثالثاً . الرسائل والاطاريح الجامعية :

1. الأدب القصصي عند غانم الدباغ : وجدان النشاب : رسالة ماجستير : جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 .
2. الحوار في القصة العراقية القصيرة : فاتح عبد السلام : رسالة دكتوراه :جامعة الموصل : كلية الآداب : 1995 .
3. السرد في قصص جليل القيسي القصيرة : جاسم حميد جودة : رسالة ماجستير :جامعة الموصل : كلية التربية : 1998 .
4. غائب طعمه فرحان روائياً (دراسة فنية) : فاطمة عيسى جاسم : رسالة دكتوراه :جامعة الموصل : كلية الآداب : 1997 .
5. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : ابراهيم جنداري جمعه : رسالة دكتوراه :جامعة الموصل : كلية الآداب : 1990 .

رابعاً . الدوريات :

1. الأنشائية الهيكلية : تزفيتان تودوروف : ت : مصطفى الثواني :الثقافة الأجنبية : بغداد : 3 : 1982 .
2. بناء المشهد الروائي : ليون سيرميليان : ت : فاضل ثامر : الثقافة الأجنبية : بغداد : 3 : 1987 .
3. البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد : صالح مفقودة : الأقلام : بغداد : 1 : 1998 .
4. البنية السردية وتعدد الأحداث في الرواية العربية الحديثة : فاضل ثامر : الأقلام : بغداد : 5 – 6 : 1997 .

5. بيروت 75 : بيروت الحكم والموت والجنون : ليمان القاضي :الموقـف الأدبي : دمشق : 215 – 216 : 1989 .
6. بيروت 75 بين الذكرى والحدث والحلم : رياض عصمت :الآداب : بـيروت : (7 – 8) 1975 .
7. التحليل البنيوي للسرد : رولان بارت : ت : حسن بحراوي و بشير القمـري وعبدالحميد عقار : آفاق : المغرب (8 – 9) : 1988 .
8. التقنيات الروائية الجديدة (ظهور المناجاة النفسية (المونولوج)) : ت: نزار صبري : الأديب المعاصر : بغداد : 42 : 1990 .
9. تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل الى زمن الخطاب : عواد علي : الأديب المعاصر : بغداد : 44 : 1992 .
10. التكرار وأسلوب السرد الروائي (هاردي ، كونارد ، فوكتر) جيكوث لوث ت: عنيد ثنوان رستم : الثقافة الأجنبية : بغداد : 3 : 1987 .
11. التكنيك في الرواية : عملية اكتشاف : مارك شورر : ت : كاظم سعد الـدين الأديب المعاصر : بغداد : 42 : 1990 .
12. جماليات اللاواقع في رواية واقعية : محيي الدين صبحي : الوحدة : المغرب : 24: 1986 .
13. جوانب من شعرية الرواية : (دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى بهاء طاهر) . فصول : القاهرة : مج 15 : 4 : 1997 .
14. حدود السرد : جيرار جينيت : ت : بنعيسى بوحمالة : آفـاق المغـرب (8–9) . 1988
15. الحوار في الخطاب المسرحي : محمود عبدالوهاب : الموقف الثقافي :بغداد : 10 : 1988.
16. حوار مع الأديبة العربية الكبيرة غادة السمان : المجلة الثقافية : عمـان : 43 :

1998
17. السردية حدود المفهوم : بول بيرون : ت : عبدالله ابراهيم : الثقافة الأجنبية : بغداد: 2 : 1992.
18. الشكلانية وأثرها في الدراسات السردية الحديثة : محمد القاضي : المجلة العربية للثقافة : تونس : 32 : 1997 .
19. غادة السمان : سيرة داخلية : محيي الدين صبحي : الثقافة العربية : ليبيا : 12 : 1974
20. كوابيس بيروت والشياح : رؤيتان فنيتان وقضية واحدة : محمود أمين العالم : آفاق عربية : بغداد : 9 : 1977 .
21. لغة الحوار ودلالته في الرواية العراقية : باقر جواد محمد : الطليعة الأدبية : بغداد: 2 : 1998 .
22. مدخل الى التحليل البنيوي الشكلي للسرد ، يحى عارف الكبيسي : الأقلام : بغداد : (5 – 6) 1997 .
23. مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة : الرشيد الغزي الحياة الثقافية : تونس : 1 : 1977 .
24. مقولات السرد الأدبي : ترفيتان تودوروف : ت : الحين سحبان و فؤاد حنا آفاق (المغرب) : (8 – 9) 1988 .
25. مكونات سردية في رواية كوابيس بيروت : بدري مقري : المشكاة : الدار البيضاء : 11 : 1989 .
26. من أجل نظرية معرفة لتحليل الخطاب الروائي العربي : التركيب والدلالة في المتخيل السردي : عبدالله ابراهيم : الأديب المعاصر : بغداد : 42 : 1990 .
27. المنعطف الروائي العربي الجديد : نبيل سليمان : الأقلام : بغداد : 3 : 1998 .



هذا الكتاب

تتأسس هذه الدراسة المخصصة لروايات الأديبة العربية السورية غادة السمان على وفق تصورات عدة ، لا سيما ما يرتبط منها بالتطورات والتغيرات التاريخية والجمالية التي واكبت مسيرة الرواية العربية التي انطلقت معتمدة في تقنياتها الكتابية على ارث حكائي عربي متأصل في الوجدان والذاكرة... ومن ثم الانفتاح على الخطاب الروائي الغربي الذي سبق الرواية العربية بأشواط طويلة مما حقق له الريادة والتأثير الأحادي غير المتبادل وفق مقولات فكرية مركزية تؤمن بالهيمنة وتصبغ كل شيء بلونها وشكلها البراق وإيديولوجياتها المتغيرة...

وتعد غادة السمان صوتا إنسانيا وإبداعيا منفردا في سماء الإبداع العربي ، وخصوصية التجربة لغادة تنبع من المرحلة الزمنية الطويلة والمتنوعة التي عملت فيها (شعر،قصة،رواية،كتب رحلات،سيرة ذاتية) وكذلك لأنها لا تتعامل مع وجبات أدبية جاهزة ومعلبة ومحدودة الانتشار بل تسافر نحو الإبداع النوعي المختلف والمغاير الذي يكشف العيوب التي نخجل منها ، فغادة السمان تطرح مشاكلنا بدون أقنعة او تورية او ترميز ترفي يبعد اللغة والأدب عن حقيقتهما الاجتماعية ، وهي بذلك تضع القارئ أمام الحقيقة القاسية والعارية ، وتتحدث عن السياسة والجنس والجهل والفقر بوصفها حقائق قائمة لا أزمات عابرة،

فهي تعري المجتمع العربي بعد نكساته السياسية والإنسانية ، وهزائمه الداخلية والعسكرية .

لذلك كان لا بد في كتابنا هذا الذي يقارب مسألية الزمن السردي في المعمار الروائي عند غادة السمان ، أن نلقي الضوء على آليات هذا المنهج وصيرورتها التاريخية وتداخلاتها المنهجية ، ومن ثم محاولتنا رصد العلاقة الإشكالية عبر الدراسة التطبيقية بين الفروض النظرية والقراءة الإجرائية غير القسرية وإنما المتلائمة مع الطروحات المنهجية.

المؤلف

Design By Majdalawi
ISBN 995702470-1



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
Dar Majdalawi Pub.& Dis
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
Telefax : 5349497 - 5349499
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
P.O.Box : 1758 Code 11941
عمان - الاردن
Amman - Jordan
www.majdalawibooks.com
E-mail:customer@majdalawibooks.com